This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

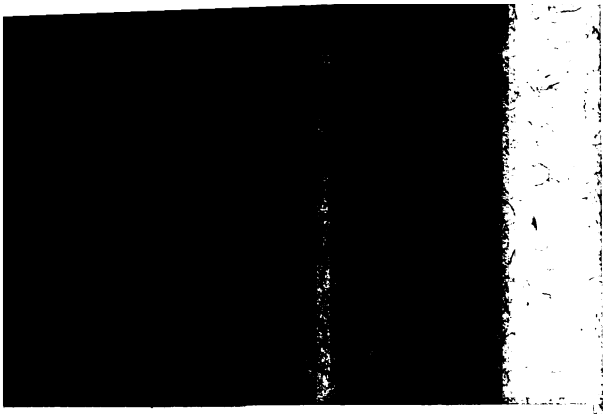
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

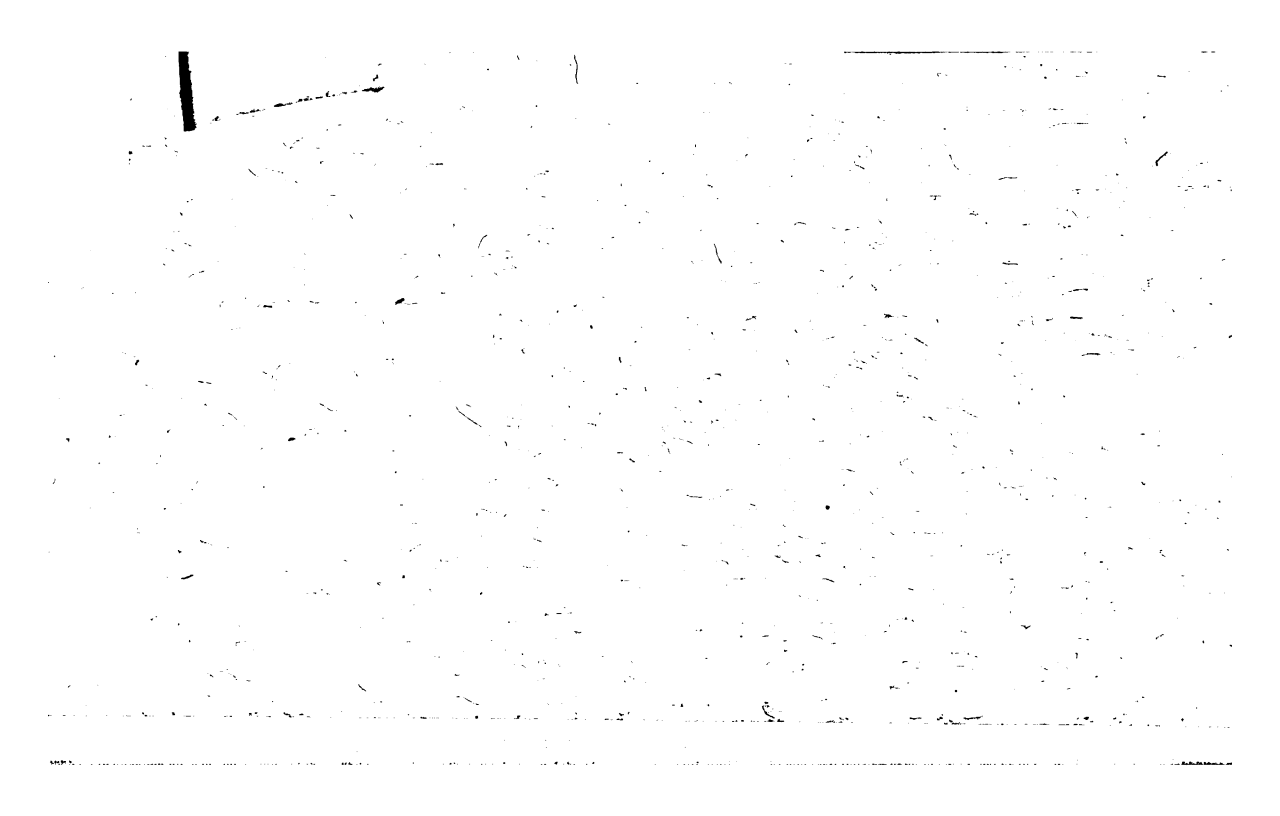
À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`



THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND TILDEN FOUNDATIONS

THE SPINGARN COLLECTION
OF
CRITICISM AND LITERARY THEORY
PRESENTED BY
J. E. SPINGARN



260

COURS
DE BELLES-LETTRES.

Bath
NAB

1. Literature — Philosophy
2. French literature — Hist. & crit., 17th–18th cent.
3. Criticism, Literary.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX
TILDEN FOUNDATION

Le Laveur inv.et. *De la Fosse sculp.t.*

Charles Batteux

COURS
DE BELLES-LETTRES,
OU
PRINCIPES
DE LA LITTERATURE:

NOUVELLE EDITION.

TOME I.

A PARIS,

Chez { DESAINT & SAILLANT, ruë S. Jean de Beauvais.
DURAND, ruë S. Jacques, au Griffon.

M. DCC. LIII.

ECOLE DE THEOLOGIE ORATOIRE

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
274052A
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1926 L

AVANT-PROPOS.

ON ſe plaint tous les jours de la multitude des régles, dont le nombre embaraſſe également & l'auteur qui veut compoſer, & l'amateur qui veut juger. On n'a garde de vouloir ici les multiplier encore : notre deſſein eſt d'abréger la route, & de la rendre plus ſimple.

Les régles ſe ſont multipliées par les obſervations faites ſur les ouvrages ; elles doivent ſe ſimplifier, en ramenant ces mêmes obſervations à des principes communs. Imitons les vrais Phyſiciens : ils amaſſent des expériences : & fondent enſuite ſur elles un ſyſtême qui les réduit en principe.

Nous ſommes très-riches en ob-

ſervations : c'eſt un fonds qui s'eſt groſſi de jour en jour depuis la naiſſance des Arts juſqu'à nous. Mais ce fonds ſi riche, nous gêne plus qu'il ne nous ſert. On lit, on étudie, on veut ſavoir; tout s'échappe, parce qu'il y a un nombre infini de parties qui, n'étant nullement liées entre elles, ne font qu'une maſſe informe, au-lieu de faire un corps régulier.

Toutes les régles ſont des branches qui tiennent à une même tige. Si on remontoit juſqu'à leur ſource, on y trouveroit un principe aſſez ſimple, pour être ſaiſi ſur le champ, & aſſez étendu, pour abſorber toutes ces petites régles de détail, qu'il ſuffit de connoître par le ſentiment, & dont la théorie ne fait que gêner l'eſprit, ſans l'éclairer. Ce principe fixeroit tout d'un coup ceux qui ont

véritablement le génie des Arts, & les affranchiroit de mille vains ſcrupules, pour ne les ſoumettre qu'à une ſeule loi ſouveraine, qui, une fois bien compriſe, ſeroit la baſe, le précis, & l'explication de toutes les autres.

Nous ſerions fort heureux, ſi ce deſſein ſe trouvoit ſeulement ébauché dans cet Ouvrage, que nous n'entreprîmes d'abord que pour éclaircir nos propres idées. Me permettra-t-on d'en faire ici l'hiſtoire en deux mots; peut-être qu'elle ne ſera pas inutile aux lecteurs qui ſont dans la même route? C'eſt la Poëſie qui l'a fait naître.

Après avoir étudié les Poëtes comme on les étudie ordinairement, dans les éditions où ils ſont accompagnez de remarques, & voulant

paſſer à d'autres matieres, je crus avant que de changer d'objet, devoir mettre en ordre les connoiſſances que j'avois acquiſes, & me rendre compte à moi-même de mon travail.

Et pour commencer par une idée claire, je me demandai, ce que c'eſt que la Poëſie, & en quoi elle differe de la Proſe ?

Je croyois la réponſe aiſée : il eſt ſi facile de ſentir cette différence ! mais ce n'étoit point aſſez de ſentir, je voulois une définition.

Je reconnus bien alors que quand j'avois jugé des Auteurs, c'étoit une ſorte d'inſtinct qui m'avoit guidé, plûtôt que la raiſon : je ſentis les riſques que j'avois courus, & les erreurs où je pouvois être tombé, faute d'avoir réuni les idées & les

principes avec le ſentiment.

Je me faiſois d'autant plus de reproches, que je m'imaginois que ces principes devoient être dans tous les ouvrages où il eſt parlé de Poëtique; & que c'étoit par diſtraction, que je ne les avois pas mille fois remarquez.

Je retourne donc ſur mes pas: j'ouvre d'abord le livre de M. Rollin: je trouve, à l'article de la Poëſie, un diſcours fort ſenſé ſur ſon origine & ſur ſa deſtination, qui doit être toute au profit de la vertu. On y cite les beaux endroits d'Homere: on y donne la plus juſte idée de la ſublime poëſie des Livres ſaints: mais c'étoit une définition que je demandois.

Recourons aux Daciers, aux le Boſſus, aux d'Aubignacs: conſul-

tons de nouveau les Remarques, les Réflexions, les Diſſertations des célébres Ecrivains ; mais par-tout on ne trouve que des idées ſemblables aux réponſes des oracles : *obſcuris vèra involvens*. On parle de feu divin, d'enthouſiaſme, de tranſports, d'heureux délires, tous grands mots, qui étonnent l'oreille, & ne diſent rien à l'eſprit.

Après tant de recherches inutiles, & n'oſant entrer ſeul dans une matiere qui, vue de près, paroiſſoit ſi obſcure, je m'aviſai d'ouvrir Ariſtote, dont j'avois ouï vanter la Poëtique. Je croyois qu'il avoit été conſulté & copié par tous les maîtres de l'Art. Pluſieurs ne l'avoient pas même lû : & preſque perſonne n'en avoit rien tiré : à l'exception pourtant de quelques Commentateurs ;

mais qui n'ayant fait de ſyſtême, qu'autant qu'il en falloit, pour éclaircir à-peu-près le texte, ne me donnerent que des commencemens d'idées; & encore ces idées étoient ſi ſombres, ſi enveloppées, ſi obſcures, que je déſeſpérai preſque de trouver en aucun endroit, la réponſe préciſe à la queſtion que je m'étois propoſée, & qui m'avoit d'abord paru ſi facile à réſoudre.

Cependant le principe de l'imitation, que le Philoſophe grec établit pour les beaux Arts, m'avoit frappé. J'en avois ſenti la juſteſſe pour la Peinture, qui eſt une Poëſie muette. J'en rapprochai les idées d'Horace, de Boileau, de quelques autres grands Maîtres. J'y joignis pluſieurs traits échappez à d'autres Auteurs ſur cette matiere; la maxime d'Ho-

race ſe trouva vérifiée par l'examen : *ut Pictura Poëſis*. Il ſe trouva que la Poëſie étoit en tout une imitation, de même que la Peinture J'allai plus loin : j'eſſayai d'appliquer le même principe à la Muſique & à l'Art du Geſte, & je fus étonné de la juſteſſe avec laquelle il leur convenoit. C'eſt ce qui a produit le petit Ouvrage qui a pour titre : *Les Beaux Arts réduits à un même principe* ; Ouvrage où la Poëſie tient le principal rang, tant à cauſe de ſa dignité, que parce qu'elle en a été l'occaſion.

Comme on y développe la nature des Arts, leurs regles communes, leurs différences propres, par la nature même du Génie & du Goût, & qu'on vérifie par une application générale aux différens Arts, les prin-

cipes qu'on a établis ; quelques perſonnes, à l'autorité deſquelles nous nous ſommes faits un devoir de déférer, ont cru qu'il falloit porter cette application plus loin, & montrer qu'elle a lieu dans tous les genres de la littérature ; c'eſt ce qui a produit un ſecond Ouvrage auquel nous avons donné le titre de *Cours de Belles-Lettres*.

Le Public ayant porté ſon jugement ſur ces deux Ouvrages, nous croyons ſuivre ſes vûes en les lui repréſentant aujourd'hui ſous un même titre, ſans y avoir fait d'autres changemens que ce qu'il en a fallu pour lier les matieres, & les rédiger en un ſeul corps (*a*).

Par cet arrangement nouveau,

(*a*) On continuera à vendre ſéparément les Beaux-Arts réduits à un même principe.

l'Ouvrage a trois Parties : Dans la premiere on établit le principe fondamental des Beaux-Arts, qu'on réduit tous à l'imitation de la nature, choiſie au gré du goût, c'eſt-à-dire, à l'imitation de la belle nature : & on fait de ce principe une application générale à la Poëſie, à la Peinture, à la Muſique, & à l'art du Geſte ou la Danſe.

Dans la ſeconde on fait l'application du même principe à la Poëſie de récit, qui contient l'Apologue, l'Eglogue & l'Epopée ; à la Poëſie dramatique, qui embraſſe le ſpectacle merveilleux, ou l'Opera, la Tragédie & la Comédie ; à la Poëſie lyrique, qui comprend l'Ode & ſes eſpeces, & l'Elégie comme une de ſes dépendances ; enfin à la Poëſie didactique, qui renferme le didac-

tique Philoſophique, l'Hiſtorique, le Didactique proprement dit, la Satire, l'Epitre en vers, & l'Epigramme. Cette partie eſt terminée par une Expoſition détaillée de l'Art poëtique d'Horace, qui tient lieu de titres juſtificatifs de tout ce qu'on a dit ſur la Poëſie.

Dans la troiſiéme Partie, on rappelle au même principe, avec les modifications convenables, l'Eloquence & ſes eſpeces, l'Oraiſon, l'Hiſtoire, ou le Récit, & le Genre épiſtolaire; & pour rendre ce Traité complet, on y a joint les principales regles de la Traduction, tirées de la comparaiſon des Langues latine & gréque, avec la Langue françoiſe, dans ce qui concerne la phraſe & la conſtruction.

Tel eſt le plan général de cet Ou-

vrage. La plûpart des regles connues touchant la Poëſie & l'Eloquence, ſont rappellées à une ſource commune & unique, à l'imitation du vrai & du beau qui nous eſt préſenté dans la Nature ou dans les Arts : ce qui forme un ſyſtême ſimple, par lequel l'eſprit ſaiſit à la fois les conſéquences & le principe, comme un tout parfaitement lié, & dont toutes les parties ſe ſoutiennent mutuellement.

C'eſt ainſi qu'en cherchant une ſeule définition de la Poëſie, cet Ouvrage s'eſt formé preſque ſans deſſein, & par une progreſſion d'idées, dont la premiere a été le germe de toutes les autres.

Nous avons retranché dans cette nouvelle édition le texte grec des auteurs dont nous citons les exem-

ples ; parce qu'il nous a paru que les jeunes gens même, que nous avions eu en vûe dans cette partie, en tiroient peu d'avantages, & que les autres lecteurs n'en avoient nul besoin.

Nous avons transporté dans le quatriéme tome toutes les notions préliminaires qui étoient à la tête du Cours de Belles-Lettres, nous y avons fait aussi entrer une partie de ce que nous avons dit dans les Lettres sur l'Harmonie, le Nombre, la Naïveté, l'Inversion, la Traduction ; Mais tous ces changemens, faits sur les avis & les réflexions du public, n'ont rien changé au fond de la doctrine. Les quatre tomes de la premiere édition la contiennent toute entiere ; celle que nous donnons n'a de plus que quelques morceaux

aſſez courts, qu'on trouve ailleurs ; & que nous n'avons placez ici qu'à cauſe de la liaiſon des matieres.

EXPLICATION du Frontiſpice & des Vignettes.

TOME PREMIER.

FRONTISPICE.

PHEDRE & Socrate aſſis ſous un plane, liſent une diſſertation ſur le Beau περὶ κάλλους. *Sujet tiré de Platon*, Dial. Phedr.

FLEURON.

Deux enfans qui ſe regardent dans un miroir avec des ſentimens différens. Fab. 8. de Phedre, liv. 3.

I. VIGNETTE, pag. 1.

La Sculpture qui regarde avec complaiſance le buſte d'un jeune Héros qu'elle vient de finir.

II. VIGNETTE, pag. 211.

Horace dans ſes jardins de Préneſte, écrit à Lollius que la Poëſie donne des meilleurs leçons que la Philoſophie : Plenius ac melius Chryſippo.

TOME II.

FLEURON.

L'Enthouſiaſme de la Poëſie.

VIGNETTE.

Jupiter ſur le mont Ida, environné d'éclairs & de nuages, péſe les deſtins des Troyens & des Grecs qui combattent. Sujet tiré de l'Iliade, liv. 8.

TOME III.

FLEURON.

Les attributs de la Muſique & de la Poëſie lyrique.

VIGNETTE.

Calliope chante des vers : un petit Génie en marque la cadence.

TOME IV.

FLEURON.

Les attributs de l'Eloquence.

VIGNETTE, pag. 1.

L'Eloquence couronnée apprivoiſe les hommes ſauvages, les enchaîne avec des fleurs, & les raſſemble dans les villes, ſimboles de la ſociété. Sujet tiré de Cicéron, De Invent. I. 2.

PRINCIPES

LES PRINCIPES DE LA LITTERATURE.

PREMIERE PARTIE.

OU L'ON ÉTABLIT LA NATURE DES BEAUX-ARTS ET LEURS PRINCIPES COMMUNS.

LA plûpart de ceux qui ont voulu traiter des Beaux-Arts, l'ont fait avec plus d'oſtentation que d'exactitude ou de vérité. Qu'on en juge par l'exemple de la

Poëſie. On croit en donner des idées juſtes en diſant qu'elle embraſſe tous les Arts ; c'eſt, dit-on, un compoſé de Peinture, de Muſique & d'Eloquence.

Comme l'Eloquence, elle parle : elle prouve : elle raconte. Comme la Muſique, elle a une marche reglée, des tons, des cadences dont le mêlange forme une ſorte de concert. Comme la Peinture, elle deſſine les objets : elle y répand les couleurs : elle y fond toutes les nuances de la nature ; en un mot, elle fait uſage des couleurs & du pinceau : elle emploie la mélodie & les accords : elle montre la vérité, & ſait la faire aimer.

La Poëſie embraſſe toutes ſortes de matieres : elle ſe charge de ce qu'il y a de plus brillant dans l'Hiſtoire : elle entre dans les champs de la Philoſophie : elle s'élance dans les cieux, pour y admirer la marche des aſtres : elle s'enfonce dans les abymes, pour y examiner les ſecrets de la nature : elle pénétre juſque chez les morts, pour y voir les récompenſes des juſtes, & les ſupplices des impies : elle comprend tout l'Univers. Si ce monde ne lui ſuffit pas, elle crée des mondes nouveaux, qu'elle embellit de demeures

enchantées, qu'elle peuple de mille habitans divers. Là, composant les êtres à son gré, elle n'enfante rien que de parfait : elle enchérit sur toutes les productions de la nature. C'est une espece de magie : elle fait illusion aux yeux, à l'imagination, à l'esprit même, & vient à bout de procurer aux hommes, des plaisirs réels, par des inventions chimériques. C'est ainsi que la plûpart des auteurs ont parlé de la Poësie.

Ils ont parlé à peu près de même des autres Arts. Pleins du mérite de ceux auxquels ils s'étoient livrez, ils nous en ont donné des descriptions pompeuses, pour une seule définition précise qu'on leur demandoit : ou s'ils ont entrepris de nous les définir, comme la nature en est d'elle-même très-compliquée, ils ont pris quelquefois l'accessoire pour l'essentiel, & l'essentiel pour l'accessoire. Quelquefois même entraînez par un certain intérêt d'auteur, ils ont profité de l'obscurité de la matière, & ne nous ont donné que des idées formées sur le modéle de leurs propres ouvrages.

Notre objet dans cette premiere Partie, est d'écarter ces nuages, d'établir les vrais

principes des Arts, & d'en fixer les notions avec le plus de préciſion qu'il ſera poſſible.

Et pour cela nous la diviſons en trois Sections. Dans la premiere nous examinons quelle peut être la nature des Arts, quelles en ſont les parties & les differences eſſentielles; & nous montrons par la qualité même de l'eſprit humain, que l'imitation de la nature doit être leur objet commun; & qu'ils ne different entr'eux que par le moyen qu'ils emploient, pour exécuter cette imitation. Les moyens de la Peinture, de la Muſique, de la Danſe ſont les couleurs, les ſons, les geſtes; celui de la Poëſie eſt le diſcours. De ſorte qu'on verra d'un côté, la liaiſon intime & l'eſpece de fraternité qui unit tous les Arts, (a) tous enfans de la nature, ſe propoſant le même but, ſe reglant par les mêmes principes: de l'autre côté, leurs differences particulieres, ce qui les ſépare & les diſtingue entr'eux.

Après avoir établi la nature des Arts par celle du génie de l'homme qui les a

(a) *Etenim omnes Artes quæ ad humanitatem pertinent, habent quaddam commune vinculum, & quaſi cognatione. quâdam inter ſe continentur.* Cicer. pro Archia Poëta.

produits ; il étoit naturel de penſer aux preuves qu'on pouvoit tirer du ſentiment ; d'autant plus, que c'eſt le Goût qui eſt le juge-né de tous les beaux Arts, & que la raiſon même n'établit ſes régles, que par rapport à lui & pour lui plaire ; & s'il ſe trouvoit que le Goût fût d'accord avec le Génie, & qu'il concourût à preſcrire les mêmes régles pour tous les Arts en général, & pour chacun d'eux en particulier ; c'étoit un nouveau degré de certitude & d'évidence ajouté aux premieres preuves. C'eſt ce qui fait la matiere d'une ſeconde Section, où l'on prouve que le bon Goût dans les Arts eſt abſolument conforme aux idées établies dans la premiere Section ; & que les regles du Goût ne ſont que des conſequences du principe de l'imitation : car ſi les Arts ſont eſſentiellement imitateurs de la belle nature ; il s'enſuit que le Goût de la belle nature doit être eſſentiellement le bon goût dans les Arts. Cette conſéquence ſe développe dans pluſieurs articles, où l'on tâche d'expoſer ce que c'eſt que le Goût, de quoi il dépend, comment il ſe perd, &c. & tous ces articles ſe tournent toujours en preuve du principe général de

l'imitation, qui embraſſe tout. Ces deux Sections contiennent les preuves de raiſonnement.

Nous en avons ajouté une Troiſiéme, qui renferme celles qui ſe tirent de l'exemple & de la conduite même des Artiſtes : c'eſt la théorie vérifiée par la pratique.

PREMIERE SECTION,

Ou l'on établit la nature des Arts par celle du Génie qui les produit.

IL n'eſt pas néceſſaire de commencer ici par l'éloge des Arts en général. Leurs bienfaits s'annoncent aſſez d'eux-mêmes : tout l'Univers en eſt rempli. Ce ſont eux qui ont bâti les villes, qui ont rallié les hommes diſperſez, qui les ont polis, adoucis, rendus capables de ſociété. Deſtinez les uns à nous ſervir, les autres à nous charmer, quelques-uns à faire l'un & l'autre enſemble, ils ſont devenus en quelque ſorte pour nous un ſecond ordre d'élémens, dont la nature avoit réſervé la création à notre induſtrie.

I.

Diviſion & Origine des Arts.

On peut diviſer les Arts en trois eſpeces, par rapport aux fins qu'ils ſe propoſent.

Les uns ont pour objet les beſoins de l'homme, que la nature ſemble abandonner à lui-même dès qu'une fois il eſt né. Expoſé au froid, à la faim, à mille maux, elle a voulu que les remedes & les préſervatifs qui lui ſont néceſſaires, fuſſent le prix de ſon induſtrie & de ſon travail. C'eſt de-là que ſont ſortis les Arts mécaniques.

Les autres ont pour objet le plaiſir. Ceux-ci n'ont pu naître que dans le ſein de la joie & des ſentimens que produiſent l'abondance & la tranquillité : on les appelle les beaux Arts par excellence. Tels ſont la Muſique, la Poëſie, la Peinture, la Sculpture, & l'Art du geſte ou la Danſe.

La troiſiéme eſpece contient les Arts qui ont pour objet l'utilité & l'agrément tout à la fois : tels ſont l'Eloquence & l'Architecture : c'eſt le beſoin qui les a fait éclore, & le goût qui les a perfectionnez :

ils tiennent une ſorte de milieu entre les deux autres eſpeces : ils en partagent l'agrément & l'utilité.

Les Arts de la premiere eſpece emploient la nature telle qu'elle eſt, uniquement pour l'uſage. Ceux de la troiſiéme, l'emploient en la poliſſant, pour l'uſage & pour l'agrément. Les beaux Arts ne l'emploient point ; ils ne font que l'imiter chacun à leur maniere ; ce qui a beſoin d'être expliqué, & qui le ſera dans l'article ſuivant. Ainſi la nature ſeule eſt l'objet de tous les Arts. Elle contient tous nos beſoins & tous nos plaiſirs ; les Arts mécaniques & les Libéraux ne ſont faits que pour les en tirer.

Nous ne parlerons d'abord que des beaux Arts, c'eſt-à-dire, de ceux dont l'objet eſt de plaire. Pour les mieux connoître nous remonterons à la cauſe qui les a produits.

Ce ſont les hommes qui ont fait les Arts : & c'eſt pour eux-mêmes qu'ils les ont faits. Ennuyez d'une jouiſſance trop uniforme des objets que leur offroit la nature toute ſimple, & ſe trouvant d'ailleurs dans une ſituation propre à recevoir le plaiſir ; ils eurent recours à leur génie pour

ſe procurer un nouvel ordre d'idées & de ſentimens, qui réveillât leur eſprit & ranimât leur goût. Mais que pouvoit faire ce génie borné dans ſa fécondité & dans ſes vues, qu'il ne pouvoit porter plus loin que la nature ? & ayant d'un autre côté à travailler pour des hommes dont les facultez étoient reſſerrées dans les mêmes bornes ? Tous ſes efforts dûrent néceſſairement ſe réduire à faire un choix des plus belles parties de la nature, pour en former un tout exquis, qui fût plus parfait que la nature elle-même, ſans cependant ceſſer d'être naturel. Voilà le principe ſur lequel a dû néceſſairement ſe dreſſer le plan fondamental des Arts, & que les grands artiſtes ont ſuivi dans tous les ſiécles. D'où je conclus que le Génie, qui eſt le pere des Arts, doit imiter la nature; qu'il ne doit point l'imiter telle qu'elle eſt ordinairement, telle qu'elle ſe préſente à nous tous les jours, enfin que le Goût, pour qui les Arts ſont faits & qui en eſt le juge, doit être ſatisfait quand la nature eſt bien choiſie & bien imitée par les Arts.

II.

Le Génie n'a pu produire les Arts que par l'imitation : ce que c'eſt qu'imiter.

L'eſprit humain ne peut créer qu'improprement : toutes ſes productions portent néceſſairement l'empreinte d'un modéle. Les monſtres mêmes, qu'une imagination déréglée ſe figure quelquefois dans ſes délires, ne peuvent être compoſez que de parties priſes dans la nature. Et ſi le Génie, par caprice, fait de ces parties un aſſemblage contraire aux loix naturelles ; en dégradant la nature, il ſe dégrade lui-même, & ſe change en une eſpece de folie. Les limites ſont marquées : dès qu'on les paſſe, on ſe perd : on fait un chaos plutôt qu'un monde, & on cauſe du déſagrément plutôt que du plaiſir.

Le Génie n'eſt pas, comme on le croit communément, quand on ne le conſidere pas de près, un feu violent qui emporte l'ame, & la méne au haſard. Ce n'eſt point une force aveugle qui opere machinalement, une ſource qui jette ſes flots & qui les abandonne. C'eſt une raiſon active qui s'exerce avec art ſur un objet, qui en recherche induſtrieuſement toutes

les faces réelles, toutes les poſſibles, qui en diſſéque méthodiquement les parties les plus fines, en meſure les rapports les plus éloignez: c'eſt un inſtrument éclairé qui fouille, qui creuſe, qui perce ſourdement. Sa fonction conſiſte, non à imaginer ce qui ne peut être, mais à trouver ce qui eſt.

Ainſi inventer dans les Arts, n'eſt point donner l'être à un objet, c'eſt le reconnoître où il eſt, & comme il eſt. Les hommes de génie ne ſont créateurs que pour avoir obſervé; & réciproquement, ils ne ſont obſervateurs que pour être en état de créer. C'eſt pour cela que les moindres objets les appellent, qu'ils s'y livrent avec tant d'ardeur, parce qu'ils en remportent toujours de nouvelles connoiſſances qui étendent le fonds de leur eſprit, & en préparent la fécondité. En un mot le Génie eſt comme la terre qui ne produit rien qu'elle n'en ait reçu la ſemence. Et cette comparaiſon, bien loin d'appauvrir les artiſtes, ne ſert qu'à leur faire connoître la ſource & l'étendue de leurs véritables richeſſes, qui par-là ſont immenſes; puiſque toutes les connoiſſances que l'eſprit peut acquérir dans la nature, devenant le

germe de ſes productions dans les Arts, le Génie n'a d'autres bornes, du côté de ſon objet, que celles de l'Univers.

Le Génie doit donc avoir un appui pour s'élever & ſe ſoutenir, & cet appui eſt la nature. Il ne peut la créer, il ne doit point la détruire : il ne peut donc que la ſuivre & l'imiter, & par conſéquent tout ce qu'il produit ne peut être qu'imitation.

Imiter, c'eſt copier un modéle. Ce terme contient deux idées. 1°. le prototype qui porte les traits qu'on veut imiter. 2°. la copie qui les repréſente. La nature, c'eſt-à-dire, tout ce qui eſt, ou que nous concevons aiſément comme poſſible, voilà le prototype ou le modéle des Arts. Il faut, comme nous venons de le dire, que l'induſtrieux imitateur ait toujours les yeux attachez ſur elle, qu'il la contemple ſans ceſſe. Pourquoi ? c'eſt qu'elle renferme tous les plans des ouvrages réguliers, & les deſſeins de tous les ornemens qui peuvent nous plaire. Les Arts ne créent point leurs regles : elles ſont indépendantes de leur caprice, & invariablement tracées dans l'exemple de la nature.

Quelle eſt donc la fonction des Arts ?

C'eſt de tranſporter les traits qui ſont dans la nature, & de les préſenter dans des objets à qui ils ne ſont point naturels. C'eſt ainſi que le ciſeau du Statuaire montre un héros dans un bloc de marbre. Le Peintre par ſes couleurs fait ſortir de la toile tous les objets viſibles. Le Muſicien par des ſons artificiels fait gronder l'orage, tandis que tout eſt calme; & le Poëte enfin par ſon invention & par l'harmonie de ſes vers, remplit notre eſprit d'images feintes, & notre cœur de ſentimens factices, ſouvent plus charmans que s'ils étoient vrais & naturels. D'où je conclus, que les Arts, dans ce qui eſt proprement art, ne ſont que des imitations, des reſſemblances qui ne ſont point la nature, mais qui paroiſſent l'être; & qu'ainſi la matiere des beaux Arts n'eſt point le vrai, mais ſeulement le vraiſemblable. Cette conſéquence eſt aſſez importante pour être développée & prouvée ſur le champ par l'application.

Qu'eſt-ce que la Peinture? Une imitation des objets viſibles. Elle n'a rien de réel, rien de vrai, tout eſt phantôme chez elle, & ſa perfection ne dépend que de ſa reſſemblance avec la réalité.

La Muſique & la Danſe peuvent bien regler les tons & les geſtes de l'orateur en chaire, & du citoyen qui fait un récit dans la converſation ; mais ce n'eſt point encore là, qu'on les appelle des Arts proprement. Elles peuvent auſſi s'égarer, l'une dans des caprices, où les ſons s'entrechoquent ſans deſſein ; l'autre dans des ſecouſſes & des ſauts de fantaiſie : mais ni l'une ni l'autre ne ſont plus dans leurs bornes légitimes. Il faut donc, pour qu'elles ſoient ce qu'elles doivent être, qu'elles reviennent à l'imitation : qu'elles ſoient le portrait artificiel des paſſions humaines. Et c'eſt alors qu'on les reconnoît avec plaiſir, & qu'elles nous donnent l'eſpece & le degré de ſentiment qui nous ſatisfait.

Enfin la Poëſie ne vit que de fiction. Chez elle le loup porte les traits de l'homme puiſſant & injuſte ; l'agneau, ceux de l'innocence opprimée. L'Eglogue nous offre des Bergers poëtiques qui ne ſont que des reſſemblances, des images. La Comédie fait le portrait d'un Harpagon idéal, qui n'a que par emprunt les traits d'une avarice réelle.

La Tragédie n'eſt Poëſie que dans ce qu'elle feint par imitation. Céſar a eu un

démêlé avec Pompée, ce n'eſt point poëſie, c'eſt hiſtoire. Mais qu'on invente des diſcours, des motifs, des intrigues, le tout d'après les idées que l'Hiſtoire donne des caractères & de la fortune de Céſar & de Pompée; voilà ce qu'on nomme Poëſie, parce que cela ſeul eſt l'ouvrage du génie & de l'art.

L'Epopée enfin n'eſt qu'un récit d'actions poſſibles, préſentées avec tous les caractères de l'exiſtence. Junon & Enée n'ont jamais ni dit, ni fait ce que Virgile leur attribue; mais ils ont pu le faire ou le dire, c'eſt aſſez pour la poëſie. C'eſt un menſonge perpétuel, qui a tous les caractères de la vérité.

Ainſi, tous les Arts, dans tout ce qu'ils ont de vraiment artificiel, ne ſont que des choſes imaginaires, des êtres feints, copiez & imitez d'après les véritables. C'eſt pour cela qu'on met ſans ceſſe l'art en oppoſition avec la nature: qu'on n'entend par-tout que ce cri, que c'eſt la nature qu'il faut imiter: que l'art eſt parfait quand il la repréſente parfaitement: enfin que les chefs-d'œuvres de l'art ſont ceux qui imitent ſi bien la nature, qu'on les prend pour la nature elle-même.

Et cette imitation, pour laquelle nous avons tous une disposition si naturelle, puisque c'est l'exemple qui instruit & qui régle le genre-humain, *vivimus ad exempla*, cette imitation, dis-je, est une des principales sources du plaisir que causent les Arts. L'esprit s'exerce dans la comparaison du modéle avec le portrait; & le jugement qu'il en porte, fait sur lui une impression d'autant plus agréable, qu'elle lui est un témoignage de sa pénétration & de son intelligence.

Cette doctrine n'est point nouvelle. On la trouve par-tout chez les anciens. Aristote commence sa Poëtique par ce principe : que la Musique, la Danse, la Poësie, la Peinture, sont des arts imitateurs. C'est là que se rapportent toutes les regles qu'il trace. Selon Platon, pour être poëte, il ne suffit pas de raconter, il faut feindre & créer l'action qu'on raconte. Et dans sa République, il condamne la poësie, parce qu'étant essentiellement une imitation, les objets qu'elle imite peuvent intéresser les mœurs. (*a*)

(*a*) Plutarque cite sur cette matiere l'autorité de Platon, & l'explique d'une maniere si claire, qu'il n'est pas possible de s'y refuser. « Platon lui-même, dit il, a

Horace

Horace a le même principe dans ſon Art poëtique.

Si fautoris eges aulæa manentis . . . .
Ætatis cujuſque notandi ſunt tibi mores,
Mobilibuſque decor naturis dandus & annis.

Pourquoi obſerver les mœurs, les étudier ? N'eſt-ce pas à deſſein de les copier ?

Reſpicere exemplar morum vitæque jubebo
Doctum imitatorem, *& vivas hinc ducere voces.*

Vivas voces ducere, c'eſt ce que nous appellons peindre d'après nature. Et tout n'eſt-il pas dit dans ce ſeul mot : *Ex noto fictum carmen ſequar.* Je feindrai, j'imaginerai d'après ce qui eſt connu des hommes : on y ſera trompé, on croira voir la nature elle-même, & qu'il n'eſt rien de

» enſeigné que la poëſie ne » conſiſte que dans la fable : » & il définit la fable, un » récit menteur reſſemblant » à la vérité : ainſi il n'y a » rien de réel. Le récit dit ce » qui eſt : la fable eſt l'ima- » ge & la reſſemblance du » récit. Et il y a auſſi loin » de celui qui fait la fable » à celui qui fait le récit, » que de celui qui a fait le » récit, à celui qui a fait » l'action. M. de Fonte- nelle a exprimé la même pen- ſée dans ſa lettre aux auteurs du Journ. des Sçavans, tom. 5. de la derniere édition : » Un grand poëte, dit-il, ſi » on entend par ce mot, ce » que l'on doit, eſt celui qui » fait, qui invente, qui crée. » La vraie poëſie d'une piéce » de théâtre, c'eſt toute ſa » conſtitution inventée & » créée . . . . & Polieucte ou » Cinna en proſe ſeroient » encore d'admirables pro- » ductions d'un poëte.

ſi aiſé que de la peindre de cette ſorte : mais ce ſera une fiction, un ouvrage de génie, au-deſſus des forces de tout eſprit médiocre, *Sudet multùm fruſtràque laboret.*

Les termes mêmes dont les Anciens ſe ſont ſervis en parlant de la poëſie, prouvent qu'ils la regardoient comme une imitation : les Grecs diſoient ποιεῖν & μιμεῖσθαι. Les Latins traduiſoient le premier terme par *facere* ; les bons auteurs diſent *facere poema*, c'eſt-à-dire, forger, fabriquer, créer : & le ſecond, ils l'ont rendu, tantôt par *fingere*, & tantôt par *imitari*, qui ſignifie autant une imitation artificielle, telle qu'elle eſt dans les arts, qu'une imitation réelle & morale, telle qu'elle eſt dans la ſociété. Mais comme la ſignification de ces mots a été dans la ſuite des tems étendue, ou détournée, ou reſſerrée ; elle a donné lieu à des mépriſes, & répandu de l'obſcurité ſur des principes qui étoient clairs par eux-mêmes, dans les premiers auteurs qui les ont établis. On a entendu par *fiction*, les fables qui font intervenir le miniſtère des Dieux, & les font agir dans une entrepriſe ; parce que cette partie de la fiction eſt la plus noble. Par *imitation*, on a entendu non une copie ar-

tificielle de la nature, qui consiste précisément à la représenter, à la *contrefaire*, ἐπανείκασις : mais toutes sortes d'imitations en général. Desorte que ces termes n'ayant plus la même signification qu'autrefois, ils ont cessé d'être propres à caractériser la poësie, & rendu le langage des Anciens inintelligible à la plupart des lecteurs.

De tout ce que nous venons de dire, il résulte, que la poësie ne subsiste que par l'imitation. Il en est de même de la Peinture, de la Danse, de la Musique : rien n'est réel dans leurs ouvrages : tout y est imaginé, feint, copié, artificiel. C'est ce qui fait leur caractère essentiel par opposition à la nature.

III.

Le Génie ne doit point imiter la nature telle qu'elle est.

Le Génie & le Goût ont une liaison si intime dans les arts, qu'il y a des cas où on ne peut les unir sans qu'ils paroissent se confondre, ni les séparer, sans presque leur ôter leurs fonctions. C'est ce qu'on éprouve ici, où il n'est pas possible de dire ce que doit faire le Génie, en imitant la

nature, ſans ſuppoſer le Goût qui le guide. Nous avons été obligez de toucher ici au moins légerement cette matiere, pour préparer ce qui ſuit; mais nous réſervons à en parler plus au long dans la ſeconde Section.

Ariſtote compare la poëſie avec l'hiſtoire. Leur difference, ſelon lui, n'eſt point dans la forme ni dans le ſtile, mais dans le fonds des choſes. Comment y eſt-elle?

L'hiſtoire peint ce qui a été fait. La poëſie, ce qui a pu être fait. L'une eſt liée au vrai, elle ne crée ni actions, ni acteurs. L'autre n'eſt tenue qu'au vraiſemblable: elle invente: elle imagine à ſon gré: elle peint de tête. L'hiſtorien donne des exemples tels qu'ils ſont, ſouvent imparfaits. Le poëte les donne tels qu'ils doivent être. Et c'eſt pour cela que, ſelon le même Philoſophe, la poëſie eſt une leçon bien plus inſtructive que l'hiſtoire.

Sur ce principe, il faut conclure que ſi les arts ſont imitateurs de la nature, ce doit être une imitation ſage & éclairée, qui ne la copie pas ſervilement; mais qui choiſiſſant les objets & les traits, les préſente avec toute la perfection dont ils ſont ſuſceptibles; en un mot, une imitation,

où on voie la nature, non telle qu'elle eſt en elle-même, mais telle qu'elle peut être, & qu'on peut la concevoir par l'eſprit.

Que fit Zeuxis quand il voulut peindre une beauté parfaite? Fit-il le portrait de quelque beauté particuliere, dont ſa peinture fût l'hiſtoire? Il raſſembla les traits ſéparez de pluſieurs beautez exiſtantes: (*a*) il ſe forma dans l'eſprit une idée factice qui réſultât de tous ces traits réunis: & cette idée fut le prototype ou le modéle de ſon tableau, qui fut vraiſemblable & poëtique dans ſa totalité, & ne fut vrai & hiſtorique que dans ſes parties priſes ſéparément. Voilà l'exemple donné à tous les artiſtes: voilà la route qu'ils doivent ſuivre, & c'eſt la pratique de tous les grands maîtres ſans exception.

Quand Moliere voulut peindre la miſantropie, il ne chercha point dans Paris un original, dont ſa piéce fût une copie exacte: il n'eût fait qu'une hiſtoire, qu'un portrait: il n'eût inſtruit qu'à demi. Mais

(*a*) *Præbete quæſo, inquit, ex iſtis virginibus formoſiſſimas, dum pingo id quod pollicitus ſum vobis, ut mutum in ſimulachrum ex animali exemplo veritas transferatur... Ille autem quinque delegit... Neque enim putavit omnia quæ quæreret ad venuſtatem, uno in corpore ſe reperire poſſe; ideò quod nihil ſimplici in genere omnibus ex partibus perfectum natura expoliviit.* Cic. l. 2. de Inv. cap. 1.

il recueillit tous les traits d'humeur noire qu'il pouvoit avoir remarquez dans les hommes : il y ajouta tout ce que l'effort de ſon génie put lui fournir dans le même genre ; & de tous ces traits rapprochez & aſſortis, il en figura un caractère unique, qui ne fut pas la repréſentation du vrai, mais celle du vraiſemblable. Sa comédie ne fut point l'hiſtoire d'Alceſte ; mais la peinture d'Alceſte fut l'hiſtoire de la miſantropie priſe en général. Et par-là il a inſtruit beaucoup mieux que n'eût fait un hiſtorien ſcrupuleux, qui eût raconté quelques traits véritables d'un miſantrope réel. (*a*)

Ces deux exemples ſuffiſent pour donner, en attendant, une idée claire & diſtincte de ce qu'on appelle la belle nature.

(*a*) « Platon, *dit Maximе de Tyr, diſſert.* 7. a fait » dans ſa République de même que les Statuaires, qui » raſſemblent les plus beaux » traits de différens corps » pour en compoſer un ſeul » d'une beauté parfaite ; & » dont aucune beauté naturelle ne peut approcher » pour le choix, le concert, » la régularité de toutes ſes » parties. » On diſoit chez les anciens : il eſt beau comme une ſtatue. Et c'eſt dans un pareil ſens que Juvenal pour exprimer toutes les horreurs poſſibles d'une tempête, l'appelle, Tempête poëtique.

. . . . . *Omnia ſiunt*
Talia, tam graviter, ſi quando poëtica ſurgit
Tempeſtas. Sat. XII.

Ce n'eſt pas le vrai qui eſt ; mais le vrai qui peut être, le beau vrai, qui eſt repréſenté comme s'il exiſtoit réellement, & avec toutes les perfections qu'il peut recevoir. (*a*)

Cela n'empêche point que le vrai & le réel ne puiſſent être la matiere des arts. Ce ſont les Muſes qui s'en expliquent ainſi elles-mêmes dans Heſiode : (*b*)

> Souvent par ſes couleurs l'adreſſe de notre art,
> Au menſonge du vrai ſait donner l'apparence ;
> Mais nous ſavons auſſi par la même puiſſance,
> Chanter la vérité ſans mélange & ſans fard.

Si un fait hiſtorique ſe trouvoit tellement taillé, qu'il pût ſervir de plan à un poëme, ou à un tableau ; la peinture alors & la poëſie l'emploieroient comme tel, & uſeroient de leurs droits d'un autre côté, en inventant des circonſtances, des contraſtes, des ſituations, &c. Quand Le Brun

(*a*) La qualité de l'objet n'y fait rien. Que ce ſoit un hydre, un avare, un faux dévot, un Néron, dès qu'on les a préſentez avec tous les traits qui peuvent leur convenir, on a peint la belle nature. Que ce ſoit les Furies ou les Graces, il n'importe. Ciceron dit : *Gorgonis os pulcherrimum crinitum anguibus.* 4 *in Verr.*

(*b*) Ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα ·
Ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γερύσασθαι.

peignoit les batailles d'Alexandre, il avoit dans l'hiſtoire, le fait, les acteurs, le lieu de la ſcene ; cependant quelle invention ! quelle poëſie dans ſon ouvrage ! la diſpoſition, les attitudes, l'expreſſion des ſentimens, tout cela étoit réſervé à la création du génie. De même le combat des Horaces, d'hiſtoire qu'il étoit, ſe changea en poëme dans les mains de Corneille, & le triomphe de Mardochée, dans celles de Racine. L'art bâtit alors ſur le fonds de la vérité. Et il doit la mêler ſi adroitement avec le menſonge, qu'il s'en forme un tout de même nature ;

Atque ita mentitur, ſic veris falſa remiſcet,
Primo ne medium, medio ne diſcrepet imum.

C'eſt ce qui ſe pratique ordinairement dans les épopées, dans les tragédies, dans les tableaux hiſtoriques. Comme le fait n'eſt plus entre les mains de l'Hiſtoire, mais livré au pouvoir de l'artiſte, à qui il eſt permis de tout oſer pour arriver à ſon but ; on le pétrit de nouveau, ſi j'oſe parler ainſi, pour lui faire prendre une nouvelle forme : on ajoute, on retranche, on tranſpoſe. Si c'eſt un poëme, on ſerre les nœuds, on prépare les dénouemens,

&c..... car on ſuppoſe que le germe de tout cela eſt dans l'hiſtoire, & qu'il ne s'agit que de le faire éclôre. S'il n'y eſt point, l'art alors jouit de tous ſes droits dans toute leur étendue, il crée tout ce dont il a beſoin. C'eſt un privilege qu'on lui accorde, parce qu'il eſt obligé de plaire.

IV.

Dans quel état doit être le Génie pour imiter la belle nature.

Les Génies les plus féconds ne ſentent pas toujours la préſence des Muſes. Ils éprouvent des tems de ſéchereſſe & de ſtérilité. La verve de Ronſard qui étoit né poëte, avoit des repos de pluſieurs mois. La Muſe de Milton avoit des inégalitez dont ſon ouvrage ſe reſſent. Et pour ne point parler de Stace, de Claudien, & de tant d'autres, qui ont éprouvé des retours de langueurs & de foibleſſe, le grand Homere ne ſommeilloit-il pas quelquefois au milieu de ſes Héros & de ſes Dieux ? Il y a donc des momens heureux pour le génie, lorſque l'ame enflammée comme d'un feu divin ſe repréſente toute la nature; & répand ſur les objets cet eſprit de

na, Auguſte, Phedre, Hippolyte : & ſi c'eſt La Fontaine, il eſt le loup & l'agneau, le chêne & le roſeau. C'eſt dans ces tranſports qu'Homere voit les chars & les courſiers des Dieux : que Virgile entend les cris affreux de Phlégias dans les ténébres infernales : & qu'ils trouvent l'un & l'autre des choſes qui ne ſont nulle part, & qui cependant ſont vraies :

. . . . . *Poëta cum tabulas cepit ſibi,*
Quærit quod nuſquam eſt gentium, repperit tamen.

C'eſt pour le même effet que ce même enthouſiaſme eſt néceſſaire aux Peintres & aux Muſiciens. Ils doivent oublier leur état, ſortir d'eux-mêmes, & ſe mettre au milieu des choſes qu'ils veulent repréſenter. S'ils veulent peindre une bataille ; ils ſe tranſportent, de même que le Poëte, au milieu de la mêlée : ils entendent le fracas des armes, les cris des mourans : ils voient la fureur, le carnage, le ſang. Ils excitent eux-mêmes leurs imaginations, juſqu'à ce qu'ils ſe ſentent émus, ſaiſis, effrayez : alors, *Deus, ecce Deus* ! qu'ils chantent, qu'ils peignent, c'eſt un Dieu qui les inſpire ;

. . . . . *Bella, horrida bella,*
Et Tiberim multo ſpumantem ſanguine cerno.

C'eſt ce que Ciceron appelle, *mentis viribus excitari, divino ſpiritu afflari.* Voilà la fureur poëtique : voilà l'Enthouſiaſme : voilà le Dieu que le poëte invoque dans l'Epopée, qui inſpire le héros dans la Tragédie, qui ſe transforme en ſimple bourgeois dans la Comédie, en berger dans l'Eglogue, qui donne la raiſon & la parole aux animaux dans l'Apologue. Enfin le Dieu qui fait les vrais Peintres, les Muſiciens & les Poëtes.

Accoutumé que l'on eſt à n'exiger l'Enthouſiaſme que pour le grand feu de la Lyre ou de l'Epopée, on eſt peut-être ſurpris d'entendre dire qu'il eſt néceſſaire même pour l'Apologue. Mais, qu'eſt-ce que l'Enthouſiaſme ? Il ne contient que deux choſes : une vive repréſentation de l'objet dans l'eſprit, & une émotion du cœur proportionnée à cet objet. (*a*) Ainſi

(*a*) Dans les occaſions qui demandent de l'enthouſiaſme, le Dieu n'enleve pas l'homme qu'il fait agir, dit Plutarque, il ne fait que lui donner des idées vives, leſquelles idées produiſent des ſentimens qui leur répondent. Θεὸς δ' ὁρμὰς ἐνεργοζόμενος, ἀλλὰ φαντασίας ὁρμῶν ἀγεγονὼς. Vie de Coriol.

de même qu'il y a des objets ſimples, nobles, ſublimes, il y a auſſi des enthouſiaſmes qui leur répondent, & que les Peintres, les Muſiciens, les Poëtes ſe partagent ſelon les degrez qu'ils ont embraſſez, & dans leſquels il eſt néceſſaire qu'ils ſe mettent tous, ſans en excepter aucun, pour arriver à leur but, qui eſt l'expreſſion de la nature dans ſon beau. Et c'eſt pour cela que La Fontaine dans ſes Fables, & Moliere dans ſes Comédies ſont poëtes, & auſſi grands poëtes que Corneille dans ſes Tragédies, & Rouſſeau dans ſes Odes.

V.

De la maniere dont les Arts font leur imitation.

Juſqu'ici on a tâché de montrer que les Arts conſiſtoient dans l'imitation; & que l'objet de cette imitation étoit la belle nature repréſentée à l'eſprit dans l'enthouſiaſme. Il ne reſte plus qu'à expoſer la maniere dont cette imitation ſe fait. Et par-là, on aura la difference particuliere des Arts dont l'objet commun eſt l'imitation de la belle nature.

On peut diviſer la nature par rapport

aux beaux Arts en deux parties : l'une dont on jouit par les yeux, & l'autre par la voie des oreilles : car les autres ſens ſont abſolument ſtériles pour les beaux Arts. La premiere partie eſt l'objet de la Peinture qui repréſente ſur un plan tout ce qui eſt viſible. Elle eſt celui de la Sculpture qui le repréſente en relief : & enfin celui de l'art du geſte qui eſt une branche des deux autres Arts que je viens de nommer, & qui n'en differe, dans ce qu'il embraſſe, que parce que le ſujet auquel on attache les geſtes dans la Danſe eſt naturel & vivant, au lieu que la toile du Peintre & le marbre du Sculpteur ne le ſont point.

La ſeconde partie eſt l'objet de la Muſique conſidérée ſeule & comme un chant; en ſecond lieu de la Poëſie qui emploie la parole, mais la parole meſurée & calculée dans tous ſes tons.

Ainſi la Peinture imite la belle nature par les couleurs, la Sculpture par les reliefs, la Danſe par les mouvemens & par les attitudes du corps. La Muſique l'imite par les ſons inarticulez, & la Poëſie enfin par la parole meſurée. Voilà les caractères diſtinctifs des Arts principaux. Et s'il arri-

ve quelquefois que ces Arts ſe mêlent & ſe confondent, comme, par exemple dans la Poëſie; ſi la Danſe fournit des geſtes aux acteurs ſur le théâtre; ſi la Muſique donne le ton de la voix dans la déclamation; ſi le pinceau décore le lieu de la ſcéne; ce ſont des ſervices qu'ils ſe rendent mutuellement, en vertu de leur fin commune & de leur alliance réciproque; mais c'eſt ſans préjudice à leurs droits particuliers & naturels. Une Tragédie ſans geſtes, ſans muſique, ſans décoration, eſt toujours un poëme. C'eſt une imitation exprimée par le diſcours meſuré. Une muſique ſans paroles eſt toujours muſique. Elle exprime la plainte & la joie indépendamment des mots qui l'aident, à la vérité, mais qui ne lui apportent, ni ne lui ôtent rien de ſa nature ni de ſon eſſence. Son expreſſion eſſentielle eſt le ſon, de même que celle de la Peinture eſt la couleur, & celle de la Danſe le mouvement du corps. Cela ne peut être conteſté.

Mais il y a ici une choſe à remarquer: C'eſt que de même que les Arts doivent choiſir les deſſeins de la nature & les perfectionner, ils doivent choiſir auſſi & perfectionner les expreſſions qu'ils emprun-

tent

tent de la nature. Ils ne doivent point employer toutes sortes de couleurs, ni toutes sortes de sons : il faut en faire un juste choix & un mélange exquis : il faut les allier, les proportionner, les nuancer, les mettre en harmonie. Les couleurs & les sons ont entr'eux des sympathies & des répugnances. La Nature a droit de les unir selon ses volontez, mais l'Art doit le faire selon les régles. Il faut non-seulement qu'il ne blesse point le goût, mais qu'il le flatte, & le flatte autant qu'il peut être flatté.

Cette remarque s'applique également à la Poësie. La parole qui est son instrument ou sa couleur, a chez elle certains degrez d'agrément qu'elle n'a point dans le langage ordinaire : c'est le marbre choisi, poli, & taillé, qui rend l'édifice plus riche, plus beau, plus solide. Il y a un certain choix de mots, de tours, surtout une certaine harmonie réguliere qui donne à son langage quelque chose de surnaturel, qui nous charme & nous enléve à nous-mêmes. Tout cela a besoin d'être expliqué avec plus d'étendue, & le sera dans la troisiéme Section.

Définitions des Arts.

Il eſt aiſé maintenant de définir les Arts dont nous avons parlé juſqu'ici. On connoît leur objet, leur fin, leurs fonctions, & la maniere dont ils s'en acquittent; ce qu'ils ont de commun, qui les unit; ce qu'ils ont de propre, qui les ſépare & les diſtingue.

On définira la Peinture, la Sculpture, la Danſe, une imitation de la belle nature exprimée par les couleurs, par le relief, par les attitudes. Et la Muſique & la Poëſie, l'imitation de la belle nature exprimée par les ſons, ou par le diſcours meſuré. On dira dans la ſeconde Section en quoi conſiſte la belle nature.

Ces définitions ſont ſimples, elles ſont conformes à la nature du génie qui produit les Arts, comme on vient de le voir. Elles ne le ſont pas moins aux loix du goût, comme on le verra bientôt. Enfin elles conviennent à toutes les eſpeces d'ouvrages qui ſont véritablement ouvrages de l'Art: on le verra par l'application.

VI.

En quoi l'Eloquence & l'Architecture different des autres Arts.

Il faut se rappeller un moment la division des arts que nous avons proposée cidessus. Les uns furent inventez pour le seul besoin ; d'autres pour le plaisir ; quelques-uns dûrent leur naissance d'abord à la nécessité ; mais, ayant su depuis se revêtir d'agrémens, ils se placerent à côté de ceux qu'on appelle beaux Arts par honneur. C'est ainsi que l'Architecture, ayant changé en demeures riantes & commodes, les antres que le besoin avoit creusez pour servir de retraite aux hommes, mérita parmi les arts, une distinction qu'elle n'avoit pas auparavant.

Il arriva la même chose à l'Eloquence. Le besoin qu'avoient les hommes de se communiquer leurs pensées & leurs sentimens, les fit orateurs & historiens, dès qu'ils sûrent faire usage de la parole. L'expérience, le tems, le goût, ajouterent à leurs discours de nouveaux degrez de perfection. Il se forma un art qu'on appella Eloquence, & qui, même pour l'agré-

ment, ſe mit preſque au niveau de la poëſie. Sa proximité, & ſa reſſemblance avec celle-ci, lui donnerent la facilité d'en emprunter les ornemens qui pouvoient lui convenir, & de ſe les ajuſter. De-là vinrent les périodes arrondies, les antithèſes meſurées, les portraits frappez, les allégories ſoutenues : de-là, le choix des mots, l'arrangement des phraſes, la progreſſion ſymmétrique de l'harmonie. Ce fut l'art qui ſervit alors de modéle à la nature ; ce qui arrive ſouvent : mais à une condition, qui doit être regardée comme la baſe eſſentielle & la régle fondamentale de tous les arts : C'eſt que, dans les arts qui ſont pour l'uſage, l'agrément prenne le caractère de la néceſſité même : tout doit y paroître pour le beſoin. De même que dans les arts qui ſont deſtinez au plaiſir, l'utilité n'a droit d'y entrer, que quand elle eſt de caractère à procurer le même plaiſir, que ce qui auroit été imaginé uniquement pour plaire. Voilà la régle la plus générale qu'il y ait dans les Arts, & la plus importante.

Ainſi de même que la Poëſie, ou la Sculpture, ayant pris leurs ſujets dans l'hiſtoire, ou dans la ſociété, ſe juſtifieroient

mal d'un mauvais ouvrage, par la vérité du modéle qu'elles auroient ſuivi ; parce que ce n'eſt pas le vrai qu'on leur demande, mais le beau : De même auſſi l'Eloquence & l'Architecture mériteroient des reproches, ſi le deſſein de plaire y paroiſſoit. C'eſt chez elles que l'art rougit quand il eſt apperçu. Tout ce qui n'y eſt que pour l'ornement, eſt vicieux. La raiſon eſt, que ce n'eſt pas un amuſement qu'on leur demande, mais un ſervice.

Il y a cependant des occaſions, où l'Eloquence & l'Architecture peuvent prendre l'eſſor. Il y a des héros à célébrer, & des temples à bâtir. Et comme le devoir de ces deux arts eſt alors d'imiter la grandeur de leur objet, & d'exciter l'admiration des hommes ; il leur eſt permis de s'élever de quelques degrez, & d'étaler toutes leurs richeſſes : ſans cependant, s'écarter trop de leur fin originaire, qui eſt le beſoin & l'uſage. On leur demande le beau dans ces occaſions, mais un beau, qui ſoit d'une utilité réelle.

Que penſeroit-on d'un édifice ſompteux qui ne ſeroit d'aucun uſage ? La dépenſe comparée avec l'inutilité, formeroit une diſproportion déſagréable pour ceux

qui le verroient, & ridicule pour celui qui l'auroit fait. Si l'édifice demande de la grandeur, de la majeſté, de l'élégance, c'eſt toujours en conſidération du maître qui doit l'habiter. S'il y a proportion, variété, unité, c'eſt pour le rendre plus aiſé, plus ſolide, plus commode : tous les agrémens pour être parfaits doivent paroître avec un caractère d'utilité. Au lieu que dans la Sculpture les choſes qui y ſont pour l'utilité doivent ſe tourner en agrémens.

L'Eloquence eſt ſoumiſe aux mêmes loix. Elle eſt toujours, dans ſes plus grandes libertez, attachée à l'utile & au vrai ; & ſi quelquefois le vraiſemblable ou l'agrément deviennent ſon objet ; ce n'eſt que par rapport au vrai même, qui n'a jamais tant de crédit que quand il plaît, & qu'il eſt vraiſemblable.

L'orateur ni l'hiſtorien n'ont rien à créer, il ne leur faut de génie que pour trouver les faces réelles qui ſont dans leur objet : ils n'ont rien à y ajouter, rien à en retrancher : à peine oſent-ils quelquefois tranſpoſer : tandis que le poëte ſe forge à lui-même ſes modéles, ſans s'embaraſſer de la réalité.

De sorte que si on vouloit définir la Poësie par opposition à la Prose ou à l'Eloquence, que je prens ici pour la même chose ; on diroit toujours que la Poësie est une imitation de la belle nature exprimée par le discours mesuré : & la Prose ou l'Eloquence, la nature elle-même exprimée par le discours libre. L'orateur doit dire le vrai d'une maniere qui le fasse croire ; avec la force & la simplicité qui persuadent. Le poëte doit dire le vraisemblable d'une maniere qui le rende agréable, avec toute la grace & toute l'énergie qui charment & qui étonnent. Cependant comme le plaisir prépare le cœur à la persuasion, & que l'utilité réelle flatte toujours l'homme, qui n'oublie jamais son intérêt ; il s'ensuit, que l'agréable & l'utile doivent se réunir dans la poësie & dans la prose : mais en s'y plaçant dans un ordre conforme à l'objet qu'on se propose dans ces deux genres d'écrire. C'est ce qui sera développé principalement dans la troisiéme Partie où nous traiterons de l'Oraison.

Si on objectoit qu'il y a des écrits en prose qui ne sont l'expression que du vraisemblable ; & d'autres en vers qui ne sont l'expression que du vrai : on répondroit

que la proſe & la poëſie étant deux langages voiſins, & dont le fonds eſt preſque le même, elles ſe prêtent mutuellement tantôt la forme qui les diſtingue, tantôt le fonds même qui leur eſt propre : de ſorte que tout paroît traveſti.

Il y a des fictions poëtiques qui ſe montrent avec l'habit ſimple de la proſe : tels ſont les Romans & tout ce qui eſt dans leur genre. Il y a même des matières vraies, qui paroiſſent revêtues & parées de tous les charmes de l'harmonie poëtique : tels ſont les poëmes didactiques (*a*) & hiſtoriques. Mais ces fictions en proſe & ces hiſtoires en vers, ne ſont ni pure proſe ni poëſie pure : c'eſt un mélange des deux natures, auquel la définition ne doit point avoir égard : ce ſont des caprices faits pour être hors de la règle, & dont l'exception eſt abſolument ſans conſéquence pour les principes. Nous connoiſſons, dit Plutarque, des ſacrifices qui ne ſont accom-

(*a*) On entend par poëme didactique, celui qui ne contient qu'une ſuite de préceptes expoſez ouvertement, & ſans nulle fiction : tels ſont les *Ouvrages & les Jours* d'Héſiode, *les Georgiques* de Virgile, *les Arts poëtiques* d'Horace, de Vida, de Boileau. Ces poëmes n'ont le plus ſouvent que le ſtyle de la poëſie : & quand ils ont la fiction, ils deviennent, dans ces endroits, de vrais poëmes dans la rigueur du terme. *Voyez le 3. tom.*

pagnez ni de chœurs ni de ſymphonies. Mais pour ce qui eſt de la poëſie, nous n'en connoiſſons point ſans fable & ſans fiction. (*a*) Les vers d'Empedocles, ceux de Parmenide, de Nicander, les Sentences de Théognide, ne ſont point de la poëſie. Ce ne ſont que des diſcours ordinaires, qui ont emprunté la verve & la meſure poëtique, pour relever leur ſtyle & s'inſinuer plus aiſément.

SECONDE SECTION,

Ou on établit le Principe de l'Imitation, par la Nature et par les loix du Gout.

SI tout eſt lié dans la nature, parce que tout y eſt dans l'ordre : tout doit l'être de même dans les arts, parce qu'ils ſont imitateurs de la nature. Il doit y avoir un point d'union, où ſe rappellent les parties les plus éloignées : de ſorte qu'une ſeule partie, une fois bien connue, doit nous faire au moins entrevoir les autres.

Le génie & le goût ont le même objet dans les arts. L'un le crée, l'autre en juge.

(*a*) *De audiendis Poëtis.*

Ainſi, s'il eſt vrai que le génie produit les ouvrages de l'art par l'imitation de la belle nature, comme ont vient de le prouver; le goût qui juge des productions du génie, ne doit être ſatisfait que quand la belle nature eſt bien imitée. On ſent la juſteſſe & la vérité de cette conſéquence: mais il s'agit de la développer & de la mettre dans un plus grand jour. C'eſt ce qu'on ſe propoſe dans cette Section, où on verra ce que c'eſt que le goût: quelles loix il peut preſcrire aux arts: & que ces loix ſe bornent toutes à l'imitation, telle que nous venons de la caractériſer dans la Section précédente.

I.

Ce que c'eſt que le Goût.

Il eſt un bon Goût. Cette propoſition n'eſt point un problême: & ceux qui en doutent, ne ſont point faits pour atteindre aux preuves qu'ils demandent.

Mais quel eſt-il ce bon Goût?

Eſt-il poſſible qu'ayant une infinité de régles dans les arts, & d'exemples dans les ouvrages des Anciens & des Modernes, nous ne puiſſions nous en former une idée claire & préciſe? Ne ſeroit-ce

point la multiplicité de ces exemples mêmes, ou le trop grand nombre de ces régles qui offuſqueroit notre eſprit, & qui, en lui montrant des variations infinies, à cauſe de la différence des ſujets traitez, l'empêcheroit de ſe fixer à quelque choſe de certain, dont on pût tirer une juſte définition ?

Il eſt un bon Goût, qui eſt ſeul bon. En quoi conſiſte-t-il ? De quoi dépend-t-il ? Eſt-ce de l'objet, ou du génie qui s'éxerce ſur cet objet ? A-t-il des régles, n'en a-t-il point ? Eſt-ce l'eſprit ſeul qui eſt ſon organe, ou le cœur ſeul, ou tous deux enſemble ? Que de queſtions ſous ce titre ſi connu, tant de fois traité, & jamais aſſez clairement expliqué !

On diroit que les Anciens n'ont fait aucun effort pour le trouver ; & que les Modernes au contraire ne le ſaiſiſſent que par hazard. Ils ont peine à ſuivre la route, qui paroît trop étroite pour eux. Rarement ils s'échappent ſans payer quelque tribut à l'une des deux extrémitez. Il y a de l'affectation dans celui qui écrit avec ſoin ; & de la négligence, dans celui qui veut écrire avec facilité. Au lieu que dans les Anciens qui nous reſtent, il ſemble que

c'eſt un heureux génie qui les méne comme par la main : ils marchent ſans crainte & ſans inquiétude, comme s'ils ne pouvoient aller autrement. Quelle en eſt la raiſon ? Ne ſeroit-ce pas que les Anciens n'avoient d'autres modéles que la nature elle-même, & d'autre guide que le Goût : & que les Modernes ſe propoſant pour modéles les ouvrages des premiers imitateurs, & craignant de bleſſer les régles que l'art a établies, leurs copies ont dégénéré, & retenu un certain air de contrainte, qui trahit l'art, & met tout l'avantage du côté de la nature.

C'eſt donc au Goût ſeul qu'il appartient de faire des chefs-d'œuvres, & de donner aux ouvrages de l'art, cet air de liberté & d'aiſance qui en fait toujours le plus grand mérite.

Nous avons aſſez parlé de la nature & des exemples qu'elle fournit au génie. Il nous reſte à examiner le Goût & ſes loix. Tâchons d'abord de le connoître lui-même, cherchons ſon principe : enſuite nous conſidérerons les régles qu'il preſcrit aux beaux Arts.

Le Goût eſt dans les arts ce que l'intelligence eſt dans les ſciences. Leurs objets

ſont différens à la vérité ; mais leurs fonctions ont entre elles une ſi grande analogie, que l'une peut ſervir à expliquer l'autre.

Le vrai eſt l'objet des ſciences. Celui des arts eſt le bon & le beau. Deux termes qui rentrent preſque dans la même ſignification, quand on les examine de près.

L'intelligence conſidere ce que les objets ſont en eux-mêmes, ſelon leur eſſence, ſans aucun rapport avec nous. Le goût au contraire ne s'occupe de ces mêmes objets que par rapport à nous.

Il y a des perſonnes dont l'eſprit eſt faux, parce qu'elles croient voir la vérité où elle n'eſt point réellement. Il y en a auſſi qui ont le goût faux, parce qu'elles croient ſentir le bon ou le mauvais où ils ne ſont point en effet.

Une intelligence eſt donc parfaite, quand elle voit ſans nuage, & qu'elle diſtingue ſans erreur le vrai d'avec le faux, la probabilité d'avec l'évidence. De même le goût eſt parfait auſſi, quand, par une impreſſion diſtincte, il ſent le bon & le mauvais, l'excellent & le médiocre, ſans jamais les confondre, ni les prendre l'un pour l'autre.

Je puis donc définir l'intelligence : la facilité de connoître le vrai & le faux, & de les diſtinguer l'un de l'autre ; & le goût : la facilité de ſentir le bon, le mauvais, le médiocre, & de les diſtinguer avec certitude.

Ainſi, vrai & bon, connoiſſance & goût, voilà tous nos objets & toutes nos opérations. Voilà les ſciences & les arts.

Je laiſſe à la Métaphyſique profonde à débrouiller tous les reſſorts ſecrets de notre ame, & à creuſer les principes de ſes opérations. Je n'ai pas beſoin d'entrer ici dans ces diſcuſſions ſpéculatives, où l'on eſt auſſi obſcur que ſublime. Je parts d'un principe que perſonne ne conteſte. Notre ame connoît, & ce qu'elle connoît produit en elle un ſentiment. La connoiſſance eſt une lumiere répandue dans notre ame : le ſentiment eſt un mouvement qui l'agite. L'une éclaire : l'autre échauffe. L'une nous fait voir l'objet : l'autre nous y porte ; ou nous en détourne.

Le goût eſt donc un ſentiment. Et comme, dans la matiere dont il s'agit ici, ce ſentiment a pour objet les ouvrages de l'art ; & que les arts, comme nous l'avons prouvé, ne ſont que des imitations de la

belle nature ; le goût doit être un ſentiment qui nous avertit ſi la belle nature eſt bien ou mal imitée. Ceci ſe développera de plus en plus dans la ſuite.

Quoique ce ſentiment paroiſſe partir bruſquement & en aveugle ; il eſt cependant toujours précédé au moins d'un éclair de lumiere, à la faveur duquel nous découvrons les qualitez de l'objet. Il faut que la corde ait été frappée, avant que de rendre le ſon. Mais cette opération eſt ſi rapide, que ſouvent on ne s'en apperçoit point : & que la raiſon, quand elle revient ſur le ſentiment, a beaucoup de peine à en reconnoître la cauſe. C'eſt pour cela peut-être que la ſupériorité des Anciens ſur les Modernes eſt ſi difficile à décider. C'eſt le goût qui en doit juger : & à ſon tribunal, on ſent plus qu'on ne prouve.

II.

L'objet du Goût ne peut être que la nature.

Preuves de raiſonnement.

Notre ame eſt faite pour connoître le vrai, & pour aimer le bon. Et comme il y a une proportion naturelle entre elle & ces objets, elle ne peut ſe refuſer à leur

impreſſion. Elle s'éveille auſſi-tôt, & ſe met en mouvement. Une propoſition géométrique bien compriſe emporte néceſſairement notre aveu. Et de même dans ce qui concerne le goût, c'eſt notre cœur qui nous méne preſque ſans nous : & rien n'eſt ſi aiſé que d'aimer ce qui eſt fait pour l'être.

Ce penchant ſi fort & ſi marqué, prouve bien que ce n'eſt ni le caprice ni le haſard qui nous guident dans nos connoiſſances & dans nos goûts. Tout eſt réglé par des loix immuables. Chaque faculté de notre ame a un but légitime, où elle doit ſe porter pour être dans l'ordre.

Le goût qui s'exerce ſur les arts n'eſt point un goût factice. C'eſt une partie de nous-même qui eſt née avec nous, & dont l'office eſt de nous porter à ce qui eſt bon. La connoiſſance le précéde : c'eſt le flambeau. Mais que nous ſerviroit-il de connoître, s'il nous étoit indifférent de jouir ? La nature étoit trop ſage pour ſéparer ces deux parties : & en nous donnant la faculté de connoître, elle ne pouvoit nous refuſer celle de ſentir le rapport de l'objet connu avec notre utilité, & d'y être attiré par ce ſentiment. C'eſt ce ſentiment

lément qu'on appelle le goût naturel, parce que c'eſt la nature qui nous l'a donné. Mais pourquoi nous l'a-t-elle donné ? Etoit-ce pour juger des arts qu'elle n'a point faits ? Non : c'étoit pour juger des choſes naturelles par rapport à nos plaiſirs ou à nos beſoins.

L'induſtrie humaine ayant enſuite inventé les beaux Arts ſur le modéle de la nature, & ces arts ayant eu pour objet l'agrément & le plaiſir, qui ſont, dans la vie, un ſecond ordre de beſoins ; la reſſemblance des arts avec la nature, la conformité de leur but, ſembloient exiger que le Goût naturel fût auſſi le juge des arts : c'eſt ce qui arriva. Il fut reconnu ſans nulle contradiction. Les arts devinrent pour lui de nouveaux ſujets, ſi j'oſe parler ainſi, qui ſe rangerent paiſiblement ſous ſa juriſdiction, ſans l'obliger de faire pour eux le moindre changement à ſes loix. Le Goût reſta le même conſtamment : & il ne promit aux arts ſon approbation, que quand ils lui feroient éprouver la même impreſſion que la nature elle-même ; & les chefs-d'œuvres des arts ne l'obtinrent jamais qu'à ce prix.

Il y a plus : comme l'imagination des

hommes ſait créer des êtres, à ſa maniere, (ainſi que nous l'avons dit) & que ces êtres peuvent être beaucoup plus parfaits que ceux de la ſimple nature ; il eſt arrivé que le Goût s'eſt établi avec une ſorte de prédilection dans les arts, pour y régner avec plus d'empire & plus d'éclat. En les élevant & en les perfectionnant, il s'eſt élevé & perfectionné lui-même : & ſans ceſſer d'être naturel, il s'eſt trouvé beaucoup plus fin, plus délicat, & plus parfait dans les arts, qu'il ne l'étoit dans la nature même.

Mais cette perfection n'a rien changé dans ſon eſſence. Il eſt toujours tel qu'il étoit auparavant : indépendant du caprice. Son objet eſt eſſentiellement le bon. Que ce ſoit l'art qui le lui préſente, ou la nature, il ne lui importe, pourvû qu'il jouiſſe : c'eſt ſa fonction. Quand il prend le faux bien pour le vrai ; c'eſt l'ignorance qui le détourne, ou le préjugé : c'étoit à la raiſon à les écarter, & à lui préparer les voies.

Si les hommes étoient aſſez attentifs pour reconnoître de bonne heure en eux-mêmes ce Goût naturel, & qu'ils travaillaſſent enſuite à l'étendre, à le dévelop-

per, à l'aiguiſer par des obſervations, des comparaiſons, des réflexions; &c. ils auroient une régle invariable & infaillible pour juger des arts. Mais comme la plûpart n'y penſent que quand ils ſont remplis de préjugez; ils ne peuvent démêler la voix de la nature dans une ſi grande confuſion. Ils prennent le faux goût pour le vrai: ils lui en donnent le nom: il en exerce impunément toutes les fonctions. Cependant la nature eſt ſi forte, que ſi, par haſard, quelqu'un d'un goût épuré s'oppoſe à l'erreur, il fait bien ſouvent rentrer le Goût naturel dans ſes droits.

On le voit de tems en tems: le peuple même écoute la réclamation d'un petit nombre, & revient de ſa prévention. Eſt-ce l'autorité des hommes, ou plutôt n'eſt-ce point la voix de la nature qui opere ces changemens? Tous les hommes ſont preſque à l'uniſſon du côté du cœur. Ceux qui les ont peints de ce côté, n'ont fait que ſe peindre eux-mêmes. On leur a applaudi, parce que chacun s'y eſt reconnu. Qu'un homme, qui ait le goût exquis, ſoit attentif à l'impreſſion que fait ſur lui l'ouvrage de l'art, qu'il ſente diſtinctement, & qu'en conſéquence il prononce: il n'eſt

gueres poſſible que les autres hommes ne ſouſcrivent à ſon jugement. Ils éprouvent le même ſentiment que lui, ſi ce n'eſt au même degré, du moins ſera-t-il de la même eſpece : & quels que ſoient le préjugé & le mauvais goût, ils ſe ſoumettent, & rendent ſecrétement hommage à la nature, dès qu'ils ſont avertis.

Preuves tirées de l'hiſtoire même du Goût.

Le Goût des arts a eu ſes commencemens, ſes progrès, ſes révolutions dans l'Univers ; & ſon hiſtoire d'un bout à l'autre, nous montre ce qu'il eſt, & de quoi il dépend.

Il y eut un tems, où les hommes, occupez du ſeul ſoin de ſoutenir ou de défendre leur vie, n'étoient que laboureurs ou ſoldats : ſans loix, ſans paix, ſans mœurs, leurs ſociétez n'étoient que des conjurations. Ce ne fut point dans ces tems de trouble & de ténébres qu'on vit éclôre les beaux Arts. On ſent bien par leur caractère, qu'ils ſont les enfans de l'Abondance & de la Paix.

Quand on fut las de s'entrenuire, &, qu'ayant appris par une funeſte expérien-

ce, qu'il n'y avoit que la vertu & la juſtice qui puſſent rendre heureux le genre-humain, on eut commencé à jouir de la protection des loix; le premier mouvement du cœur fut pour la joie. On ſe livra aux plaiſirs qui vont à la ſuite de l'innocence. Le chant & la danſe furent les premieres expreſſions du ſentiment : & enſuite le loiſir, le beſoin, l'occaſion, le haſard, donnerent l'idée des autres arts, & en ouvrirent le chemin.

Lorſque les hommes furent un peu dégroſſis par la ſociété, & qu'ils eurent commencé à ſentir qu'ils valoient mieux par l'eſprit que par le corps; il ſe trouva ſans doute quelque homme merveilleux, qui, inſpiré par un génie extraordinaire, jetta les yeux ſur la nature. Il admira cet ordre magnifique joint à une variété infinie, ces rapports ſi juſtes des moyens avec la fin, des parties avec le tout, des cauſes avec les effets. Il ſentit que la nature étoit ſimple dans ſes voies, mais ſans monotonie; riche dans ſes parures, mais ſans affectation; réguliere dans ſes plans, féconde en reſſorts, mais ſans s'embarraſſer elle-même dans ſes apprêts & dans ſes régles. Il le ſentit peut-être ſans en avoir une idée

bien claire ; mais ce ſentiment ſuffiſoit pour le guider juſqu'à un certain point, & le préparer à d'autres connoiſſances.

Après avoir contemplé la nature, il ſe conſidéra lui-même. Il reconnut qu'il avoit un goût né pour les rapports qu'il avoit obſervez; qu'il en étoit touché agréablement. Il comprit que l'ordre, la variété, la proportion tracées avec tant d'éclat dans les ouvrages de la nature, ne devoient point ſeulement nous élever à la connoiſſance d'une intelligence ſuprême ; mais qu'elles pouvoient encore être regardées comme des leçons de conduite, & tournées au profit de la ſociété humaine.

Ce fut alors, à proprement parler, que les Arts ſortirent de la nature. Juſques-là tous leurs élémens y avoient été confondus & diſperſez comme dans une ſorte de cahos. On ne les avoit gueres connus que par ſoupçon, ou même par une ſorte d'inſtinct. On commença alors à en démêler quelques principes. On fit quelques tentatives, qui aboutirent à des ébauches. C'étoit beaucoup : il n'étoit pas aiſé de trouver ce dont on n'avoit pas une idée certaine, même en le cherchant. Qui auroit cru que l'ombre d'un corps, environné

d'un simple trait, pût devenir un tableau d'Apelle ; que quelques accens inarticulez pussent donner naissance à la musique telle que nous la connoissons aujourd'hui ? Le trajet est immense. Combien nos peres ne firent-ils point de courses inutiles, ou même opposées à leur terme ? Combien d'efforts malheureux, de recherches vaines, d'épreuves sans succès ? Nous jouissons de leurs travaux ; & pour toute reconnoissance, ils ont nos mépris.

Les arts en naissant étoient comme sont les hommes. Ils avoient besoin d'être formez de nouveau par une sorte d'éducation. Ils sortoient de la barbarie : c'étoit une imitation, il est vrai, mais une imitation grossiere, & de la nature grossiere elle-même. Tout l'art consistoit à peindre ce qu'on voyoit, & ce qu'on sentoit. On ne savoit pas choisir. La confusion régnoit dans le dessein, la disproportion ou l'uniformité dans les parties, l'excès, la bizarrerie, la grossiereté dans les ornemens. C'étoit des matériaux plutôt qu'un édifice. Cependant on imitoit.

Les Grecs doüez d'un génie heureux saisirent enfin avec netteté les traits essentiels & capitaux de la belle nature ; &

comprirent clairement qu'il ne suffisoit pas d'imiter les choses, qu'il falloit encore les choisir. Jusqu'à eux les ouvrages de l'art n'avoient gueres été remarquables, que par l'énormité de la masse ou de l'entreprise. C'étoient les ouvrages des Titans. Mais les Grecs plus éclairez sentirent qu'il étoit plus beau de charmer l'esprit, que d'étonner ou d'éblouir les yeux. Ils jugerent que l'unité, la variété, la proportion, devoient être le fondement de tous les arts; & sur ce fonds si beau, si juste, si conforme aux loix du goût & du sentiment, on vit chez eux la toile prendre le relief & les couleurs de la nature, l'ivoire & le marbre s'animer sous le ciseau. La Musique, la Poësie, l'Eloquence, l'Architecture, enfanterent aussitôt des miracles. Et comme l'idée de la perfection, commune à tous les arts, se fixa dans ce beau siécle; on eut presque à la fois dans tous les genres des chefs-d'œuvres qui depuis servirent de modéles à toutes les Nations polies. Ce fut le premier triomphe des arts.

Rome devint disciple d'Athènes. Elle connut toutes les merveilles de la Gréce. Elle les imita: & se fit bientôt autant esti-

mer par ſes ouvrages de Goût, qu'elle s'étoit fait craindre par ſes armes. Tous les peuples lui applaudirent : & cette approbation fit voir que les Grecs, qui avoient été imitez par les Romains, étoient d'excellens modéles, & que leurs régles n'étoient priſes que dans la nature.

Il arriva des révolutions dans l'Univers. L'Europe fut inondée de Barbares : les arts & les ſciences furent enveloppez dans le malheur des tems : il n'en reſta qu'un foible crepuſcule, qui néanmoins jettoit de tems en tems aſſez de feu, pour faire comprendre qu'il ne lui manquoit qu'une occaſion pour ſe rallumer. Elle ſe préſenta. Les arts exilez de Conſtantinople vinrent ſe réfugier en Italie : on y réveilla les manes d'Horace, de Virgile, de Ciceron. On alla fouiller juſques dans les tombeaux qui avoient ſervi d'azile à la Sculpture & à la Peinture. Bientôt, on vit reparoître l'antiquité avec toutes les graces de la jeuneſſe : elle ſaiſit tous les cœurs. On reconnoiſſoit la nature. On feuilleta donc les Anciens : on y trouva des régles établies, des principes expoſez, des exemples tracez. L'antique fut pour nous, ce que la nature avoit été pour les Anciens.

On vit les artiſtes Italiens & François, qui n'avoient point laiſſé de travailler, quoique dans les ténébres, on les vit réformer leurs ouvrages ſur ces grands modéles. Ils retranchent le ſuperflu, ils rempliſſent les vuides, ils tranſpoſent, ils deſſinent, ils poſent les couleurs, ils peignent avec intelligence. Le Goût ſe rétablit peu à peu : on découvre chaque jour de nouveaux degrez de perfection (car il étoit aiſé d'être nouveau ſans ceſſer d'être naturel). Bientôt l'admiration publique multiplia les talens : l'émulation les anima : les beaux ouvrages s'annoncerent de toutes parts en France & en Italie. Enfin le Goût eſt arrivé au point où ces Nations pouvoient le porter. Sera-ce une fatalité de deſcendre, & de ſe rapprocher du point d'où l'on eſt parti ?

Si cela eſt, on prendra une autre route. Les arts ſe ſont formez & perfectionnez en s'approchant de la nature ; ils vont ſe corrompre & ſe perdre en voulant la ſurpaſſer. Les ouvrages ayant eu pendant un certain tems le même degré d'aſſaiſonnement & de perfection, & le goût des meilleures choſes s'émouſſant par l'habitude, on a recours à un nouvel art pour le ré-

veiller. On charge la nature : on l'ajuſte : on la pare au gré d'une fauſſe délicateſſe : on y met de l'entortillé, du myſtère, de la pointe, en un mot de l'affectation, qui eſt l'extrême oppoſé à la groſſiéreté : mais extrême, dont il eſt plus difficile de revenir que de la groſſiéreté même. Et c'eſt ainſi que le Goût & les beaux Arts périſſent en s'éloignant de la nature.

Ce fut toujours par ceux qu'on appelle beaux eſprits que la décadence commença. Ils furent plus funeſtes aux arts que les Goths, qui ne firent qu'achever ce qui avoit été commencé par les Plines & les Seneques, & tous ceux qui voulurent les imiter. Les François ſont arrivez au plus haut point : auront-ils des préſervatifs aſſez puiſſants pour les empêcher de deſcendre ? L'exemple du bel-eſprit eſt brillant, & contagieux d'autant plus, qu'il eſt peut-être moins difficile à ſuivre.

III.

Les loix du Goût n'ont pour objet que l'imitation de la belle Nature.

De tout ce qui précéde, il s'enſuit que le goût eſt comme le génie, une faculté naturelle, qui ne peut avoir pour objet lé-

gitime que la nature elle-même, où ce qui lui reſſemble. Tranſportons-le maintenant au milieu des Arts, & voyons quelles ſont les loix qu'il peut leur dicter :

PREMIERE LOI GÉNÉRALE DU GOÛT :

Imiter la belle Nature.

Le Goût eſt la voix de l'amour-propre. Fait uniquement pour jouir, il eſt avide de tout ce qui peut lui procurer quelque ſentiment agréable. Or comme il n'y a rien qui nous flatte plus que ce qui nous approche de notre perfection, ou qui peut nous la faire eſpérer ; il s'enſuit, que notre Goût n'eſt jamais plus ſatisfait que quand on nous préſente des objets, dans un degré de perfection qui ajoute à nos idées, & ſemble nous promettre des impreſſions d'un caractère ou d'un degré nouveau, qui tirent notre cœur de cette eſpece d'engourdiſſement, où le laiſſent les objets auſquels il eſt accoutumé.

C'eſt pour cette raiſon que les beaux Arts ont tant de charmes pour nous. Quelle différence entre l'émotion que produit une hiſtoire ordinaire qui ne nous offre que des exemples imparfaits ou com-

muns ; & cette extaſe que nous cauſe la poëſie, lorſqu'elle nous enleve dans ces régions enchantées, où nous trouvons réaliſez en quelque ſorte les plus beaux fantômes de l'imagination ! L'hiſtoire nous fait languir dans une eſpece d'eſclavage ; & dans la poëſie, notre ame jouit avec complaiſance de ſon élévation & de ſa liberté. (*a*)

De ce principe il ſuit non-ſeulement que c'eſt la belle nature que le Goût demande ; mais encore que la belle nature eſt, ſelon le Goût, celle qui a 1°. le plus de rapport avec notre propre perfection, notre avantage, notre intérêt. 2°. Celle qui eſt en même tems la plus parfaite en ſoi. Je ſuis cet ordre, parce que c'eſt le Goût qui nous méne dans cette matiere : *Id generatim pulcrum eſt, quod tum ipſius naturæ, tum noſtræ convenit.* (*b*)

Suppoſons que les régles n'exiſtent point : & qu'un Artiſte philoſophe ſoit chargé de

(a) *Res geſtæ & eventus qui veræ hiſtoriæ ſubjiciuntur, non ſunt ejus amplitudinis in quâ anima humana ſibi ſatisfaciat ; præſtò eſt poëſis quæ facta magis heroïca confingat. . . . . Cùm hiſtoria vera, obviâ rerum ſatietate & ſimilitudine animæ humanæ faſtidio ſit, reficit eam poëſis, inexpectata & varia & viciſſitudinum plena canens.* Bacon. Organi lib. 4.

(b) *Auctor differt. De verâ & falsâ pulchritudine.* Delect. epigr.

les reconnoître & de les établir pour la premiere fois. Le point d'où il part eſt une idée nette & préciſe de ce dont il veut donner des régles. Suppoſons encore que cette idée ſe trouve dans la définition des arts, telle que nous l'avons donnée : *Les Arts ſont l'imitation de la belle Nature.* Il ſe demandera enſuite, quelle eſt la fin de cette imitation ? Il ſentira aiſément que c'eſt de plaire, de remuer, de toucher, en un mot le plaiſir. Il ſait d'où il part : il ſait où il va : il lui eſt aiſé de régler ſa marche.

Avant que de poſer ſes loix, il ſera long-tems obſervateur. D'un côté il conſidérera tout ce qui eſt dans la nature phyſique & morale : les mouvemens du corps & ceux de l'ame, leurs eſpéces, leurs dégrez, leurs variations, ſelon les âges, les conditions, les ſituations. De l'autre côté, il ſera attentif à l'impreſſion des objets ſur lui-même. Il obſervera ce qui lui fait plaiſir ou peine, ce qui lui en fait plus ou moins, & comment, & pourquoi cette impreſſion agréable ou déſagréable eſt arrivée juſqu'à lui.

Il voit dans la nature, des êtres animez, & d'autres qui ne le ſont pas. Dans

les êtres animez, il en voit qui raiſonnent, & d'autres qui ne raiſonnent pas. Dans ceux qui raiſonnent, il voit certaines opérations qui ſuppoſent plus de capacité, plus d'étendue, qui annoncent plus d'ordre & de conduite.

Au-dedans de lui-même il s'apperçoit 1°. Que plus les objets s'approchent de lui, plus il eſt touché : plus ils s'en éloignent, plus ils lui ſont indifférens. Il remarque que la chute d'un jeune arbre l'intéreſſe plus que celle d'un rocher : la mort d'un animal qui lui paroiſſoit tendre & fidéle, plus qu'un arbre déraciné : allant ainſi de proche en proche, il trouve que l'intérêt croît à proportion de la proximité qu'ont les objets qu'il voit, avec l'état où il eſt lui-même.

De cette premiere obſervation notre Légiſlateur conclut, que la premiere qualité que doivent avoir les objets que nous préſentent les arts, c'eſt, qu'ils ſoient intéreſſans ; c'eſt-à-dire, qu'ils ayent un rapport intime avec nous. L'amour propre eſt le reſſort de tous les mouvemens du cœur humain. Ainſi il ne peut y avoir rien de plus touchant pour nous, que l'image des paſſions & des actions des hommes ;

parce qu'elles ſont comme des miroirs où nous voyons les nôtres, avec des rapports de différence ou de conformité.

L'obſervateur a remarqué en ſecond lieu, que ce qui donne de l'éxercice & du mouvement à ſon eſprit & à ſon cœur, qui étend la ſphere de ſes idées & de ſes ſentimens, avoit pour lui un attrait particulier. Il en a conclu que ce n'étoit point aſſez pour les arts que l'objet qu'ils auroient choiſi, fût intéreſſant, mais qu'il devoit encore avoir toute la perfection, dont il eſt ſuſceptible : d'autant plus que cette perfection même renferme des qualitez entierement conformes à la nature de notre ame & à ſes beſoins.

Notre ame eſt un compoſé de force & de foibleſſe. Elle veut s'élever, s'agrandir; mais elle veut le faire aiſément. Il faut donc l'exercer, & ne pas l'exercer trop. C'eſt le double avantage qu'elle tire de la perfection des objets que les arts lui préſentent.

Elle y trouve d'abord la variété, qui ſuppoſe le nombre & la différence des parties, préſentées à la fois, avec des poſitions, des gradations, des contraſtes piquans. (Il ne s'agit point de prouver aux hommes les charmes de la variété.) L'eſprit

prit eſt remué par l'impreſſion des différentes parties qui le frappent toutes enſemble, & chacune en particulier, & qui multiplient ainſi ſes ſentimens & ſes idées.

Ce n'eſt point aſſez de les multiplier ; il faut les élever & les étendre. C'eſt pour cela que l'art eſt obligé de donner à chacune de ces parties différentes, un degré exquis de force & d'élégance, qui les rende ſingulieres & les faſſe paroître nouvelles. Tout ce qui eſt commun, eſt ordinairement médiocre. Tout ce qui eſt excellent, eſt rare, ſingulier & ſouvent nouveau. Ainſi, la variété & l'excellence des parties ſont les deux reſſorts qui agitent notre ame, & qui lui cauſent le plaiſir qui accompagne le mouvement & l'action. Quel état plus délicieux que celui d'un homme qui reſſentiroit à la fois les impreſſions les plus vives de la Peinture, de la Muſique, de la Danſe, de la Poëſie, réunies toutes pour le charmer ! Pourquoi faut-il que ce plaiſir ſoit ſi rarement d'accord avec la vertu ?

Cette ſituation qui ſeroit délicieuſe, parce qu'elle exerceroit à la fois tous nos ſens & toutes les facultez de notre ame, deviendroit déſagréable, ſi elle les exer-

çoit trop. Il faut ménager notre foiblesse. La multitude des parties nous fatigueroit, si elles n'étoient point liées entr'elles par la régularité, qui les dispose tellement, qu'elles se réduisent toutes à un centre commun qui les unit. Rien n'est moins libre que l'art, dès qu'il a fait le premier pas. Un Peintre qui a choisi la couleur & l'attitude d'une tête, si c'est un Raphaël ou un Rubens, voit en même tems les couleurs & les plis de la draperie qu'il doit jetter sur le reste du corps. Le premier connoisseur qui vit le fameux Torse (*a*) de Rome, reconnut Hercule filant. Dans la Musique le premier ton fait la loi, & quoiqu'on paroisse s'en écarter quelquefois, ceux qui ont le jugement de l'oreille sentent aisément qu'on y tient toujours comme par un fil secret. Ce sont des écarts pindariques (*b*) qui deviendroient un dé-

(*a*) *Torse*, terme de sculpture, qui se dit d'une figure tronquée, qui n'a qu'un corps sans tête, ou sans bras, ou sans jambes.

(*b*) *Un écart* est, lorsqu'on passe brusquement d'un objet à un autre qui en paroît entierement séparé. Ces deux objets se sont trouvez liez dans l'esprit par des idées qu'on pourroit appeller *médiantes*. Mais comme ces idées ont paru peu importantes, & d'ailleurs assez faciles à suppléer, le poëte ne les a point exprimées, & a saisi sans préparation l'objet qu'elles ont amené : ce qui fait paroître une sorte de vuide qu'on appelle Ecart. *Voyez le 3. tom.*

lire, ſi on perdoit de vûe le point d'où l'on eſt parti, & le but où on doit arriver.

L'unité & la variété produiſent la ſymmétrie & la proportion : deux qualitez qui ſuppoſent la diſtinction & la différence des parties, & en même tems un certain rapport de conformité entr'elles. La ſymmétrie partage, pour ainſi dire, l'objet en deux, place au milieu les parties uniques, & à côté celles qui ſont répétées : ce qui forme une ſorte de balance & d'équilibre qui donne de l'ordre, de la liberté, de la grace à l'objet. La proportion va plus loin, elle entre dans le détail des parties qu'elle compare entr'elles & avec le tout, & préſente ſous un même point de vûe l'unité, la variété, & le concert agréable de ces deux qualitez entr'elles. Telle eſt l'étendue de la loi du Goût par rapport au choix & à l'arrangement des parties des objets.

D'où il faut conclure, que la belle nature, telle qu'elle doit être préſentée dans les arts, renferme toutes les qualitez du beau & du bon. Elle doit nous flatter du côté de l'eſprit, en nous offrant des objets parfaits en eux-mêmes, qui étendent & perfectionnent nos idées ; c'eſt le beau.

Elle doit flatter notre cœur en nous montrant dans ces mêmes objets des intérêts qui nous soient chers, qui tiennent à la conservation ou à la perfection de notre être, qui nous fassent sentir agréablement notre propre existence : & c'est le bon : qui, se réunissant avec le beau dans un même objet présenté, lui donne toutes les qualitez dont il a besoin pour exercer & perfectionner à la fois notre cœur & notre esprit.

Il est inutile, ce me semble, d'entrer ici dans une plus grande discussion, sur la nature du beau, & du bon : de faire voir que la beauté consiste dans les rapports des moyens avec leur fin : qu'un corps qui est beau est celui dont les membres ont une juste configuration pour exécuter aisément tous les mouvemens qui lui sont propres, & que la grace de ces mouvemens consiste dans la facilité jointe à la précision. Ces questions ne sont point de mon sujet. Il me suffit d'avoir marqué quel est le véritable objet des Arts, d'avoir montré qu'il a été le même dans tous les tems ; & que d'ailleurs tous les hommes polis l'ont toujours reconnu par la voix du sentiment, qui, dans ce genre, va beaucoup plus vîte

& plus sûrement que la plus subtile Métaphysique. Homere, Virgile, Terence, Raphaël, Corneille, Le Brun, Racine, malgré la différence des tems, des goûts, des génies, des gouvernemens, des climats, des mœurs, des langues, se sont tous réunis dans le point essentiel, qui est de peindre la nature & de la choisir. Les uns l'ont fait avec force, les autres avec grace, quelques-uns ont réuni la grace avec la force; mais tous, ils ont eu le même objet, qui étoit de montrer des choses parfaites en elles-mêmes, & en même tems intéressantes pour les hommes à qui ils devoient les montrer. Cette perfection a consisté toujours, dans la variété, l'excellence, la proportion, la symmétrie des parties, réunies dans l'ouvrage de l'art aussi naturellement qu'elles le sont dans un Tout naturel. Et l'intérêt a consisté à faire voir aux hommes des choses qui eussent un rapport intime à leur être, soit pour l'augmenter, le perfectionner, en assurer la conservation; soit pour le diminuer, l'affoiblir, ou le mettre en danger. Car ces deux especes de rapports sont également intéressantes pour les hommes: peut-être même que la seconde l'est plus

que la premiere : on en verra la raison dans un moment. Si ce fonds essentiel des arts a été revêtu de différentes formes, dans les différens tems, chez les différens peuples, qui ont des décences d'institution, des préjugez, des modes, des caprices qui varient ; ces différences n'ont eu pour objet que l'accessoire, & jamais le fonds des choses. Elles n'ont pas plus changé la nature dans les arts, qu'elles n'ont pu la changer en elle-même.

SECONDE LOI GENERALE DU GOÛT,

Que la belle Nature soit bien imitée.

Cette loi a le même fondement que la premiere. Les arts imitent la belle nature pour nous charmer, en nous élevant à une sphere plus parfaite que celle où nous sommes : mais si cette imitation est imparfaite, le plaisir des arts est nécessairement mêlé de déplaisir. On veut nous montrer l'excellent, le parfait ; mais on le manque & on nous laisse des regrets. J'allois jouir d'un beau songe : un trait mal rendu m'éveille, & me ravit mon bonheur.

L'imitation, pour être aussi parfaite

qu'elle peut l'être, doit avoir deux qualitez : l'exactitude & la liberté. L'une regle l'imitation, & l'autre l'anime.

Nous supposons en vertu de la premiere loi, que les modéles sont bien choisis, bien composez, & nettement tracez dans l'esprit. Quand une fois l'Artiste est arrivé à ce point, l'exactitude du pinceau n'est plus qu'une espece de méchanisme. Les objets ne se conçoivent même bien, que quand ils sont revêtus des couleurs avec lesquelles ils doivent paroître au-dehors :

Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots, pour le dire, arrivent aisément.

Ainsi tout est presque fini pour l'exactitude, quand le tableau idéal est parfaitement formé. Mais il n'en est pas de même de la liberté, qui est d'autant plus difficile à atteindre, qu'elle paroît opposée à l'exactitude. Souvent l'une n'excelle qu'aux dépens de l'autre. Il semble que la nature se soit réservée à elle seule de les concilier, pour faire par-là reconnoître sa supériorité. Elle paroît toujours naïve, ingénue. Elle marche sans étude & sans réflexion, parce qu'elle est libre. Au lieu que les arts, liez à un modéle, portent pres-

que toujours les marques de leur ſervitude.

Les acteurs agiſſent rarement ſur la ſcéne comme ils agiroient dans la réalité. Un Auguſte de théâtre eſt tantôt embaraſſé de ſa grandeur, tantôt de ſes ſentimens. Et ſi dans la comédie Criſpin eſt plus vrai; c'eſt que ſon rôle fabuleux approche davantage de ſa condition réelle. Ainſi le grand principe pour imiter avec liberté dans les arts, ſeroit de ſe perſuader qu'on eſt à Trezêne, qu'Hippolyte eſt mort, & qu'on eſt réellement Theramene. Alors l'action aura un autre feu & une autre liberté :

Paulùm intereſſe cenſes ex animo omnia
Ut ſert natura facias, an de induſtria?

C'eſt pour atteindre à cette liberté que les grands Peintres laiſſent quelquefois jouer leur pinceau ſur la toile : tantôt c'eſt une ſymmétrie rompue; tantôt, un déſordre affecté dans quelque petite partie; ici, c'eſt un ornement négligé; là, un défaut même, laiſſé à deſſein : c'eſt la loi de l'imitation qui le veut :

A ces petits défauts marquez dans la peinture,
L'eſprit avec plaiſir reconnoît la nature.

Avant que de finir cet article qui regar-

de la vérité de l'imitation, examinons d'où vient que les objets qui déplaisent dans la nature sont si agréables dans les arts : peut-être en trouverons-nous ici la raison.

Nous venons de dire que les arts affectoient des négligences pour paroître plus naturels & plus vrais. Mais ce rafinement ne suffit pas encore, pour qu'ils nous trompent au point de nous les faire prendre pour la nature elle-même. Quelque vrai que soit le tableau, le cadre seul le trahit : *In omni re procul dubio vincit imitationem veritas.* Cette observation suffit pour résoudre le problême dont il s'agit.

Pour que les objets plaisent à notre esprit, il suffit qu'ils soient parfaits en eux-mêmes. Il les envisage sans intérêt : & pourvu qu'il y trouve de la régularité, de la hardiesse, de l'élégance, il est satisfait. Il n'en est pas de même du cœur. Il n'est touché des objets que selon le rapport qu'ils ont avec son avantage propre. C'est ce qui regle son amour ou sa haine. De-là il s'ensuit, que l'esprit doit être plus satisfait des ouvrages de l'art, qui lui offre le beau ; qu'il ne l'est ordinairement de ceux de la nature, qui a toujours quelque

chose d'imparfait : & que le cœur au contraire, doit s'intéresser moins aux objets artificiels qu'aux objets naturels, parce qu'il a moins d'avantage à en attendre. Il faut développer cette seconde conséquence.

Nous avons dit que la vérité l'emportoit toujours sur l'imitation. Par conséquent, quelque soigneusement que soit imitée la nature, l'art s'échappe toujours, & avertit le cœur, que ce qu'on lui présente n'est qu'un fantôme, qu'une apparence ; & qu'ainsi il ne peut lui apporter rien de réel. C'est ce qui revêt d'agrément dans les arts les objets qui étoient désagréables dans la nature. Dans la nature ils nous faisoient craindre notre destruction, ils nous causoient une émotion accompagnée de la vûe d'un danger réel : & comme l'émotion nous plaît par elle-même, & que la réalité du danger nous déplaît, il s'agissoit de séparer ces deux parties de la même impression. C'est à quoi l'art a réussi, en nous présentant l'objet qui nous effraie, & en se laissant voir en même tems lui-même, pour nous rassurer & nous donner, par ce moyen, le plaisir de l'émotion, sans aucun mélange désagréable.

Et s'il arrive par un heureux effort de l'art, qu'il soit pris un moment pour la nature elle-même, qu'il peigne par exemple un serpent, assez bien pour nous causer les allarmes d'un danger véritable ; cette terreur est aussitôt suivie d'un retour gracieux, où l'ame jouit de sa délivrance comme d'un bonheur réel. Ainsi l'imitation est toujours la source de l'agrément. C'est elle qui tempere l'émotion, dont l'excès seroit désagréable. C'est elle qui dédommage le cœur, quand il en a souffert l'excès.

Ces effets de l'imitation, si avantageux pour les objets désagréables, se tournent entierement contre les objets agréables par la même raison. L'impression est affoiblie : l'art qui paroît à côté de l'objet agréable, fait connoître qu'il est faux. S'il est assez bien imité, pour paroître vrai, & pour que le cœur en jouisse un instant comme d'un bien réel : le retour, qui suit, rompt le charme & rejette le cœur, plus triste, dans son premier état. Ainsi, toutes choses égales d'ailleurs, le cœur doit être beaucoup moins content des objets agréables dans les arts, que des désagréables. Aussi voit-on que les Artistes réussissent

beaucoup plus aiſément dans les uns que dans les autres. Dès qu'une fois les acteurs ſont arrivez à un bonheur conſtant, on les abandonne. Et ſi on eſt touché de leur joie dans quelques ſcénes qui paſſent vîte, c'eſt parce qu'ils ſortent de quelque danger, ou qu'ils ſont près d'y entrer. Il eſt vrai cependant qu'il y a dans les arts des images gracieuſes qui nous charment; mais elles nous feroient incomparablement plus de plaiſir, ſi elles étoient réaliſées: & au contraire, la peinture qui nous remplit d'une terreur agréable, nous feroit horreur dans la réalité.

Je ſais bien qu'une partie de l'avantage des objets triſtes dans les arts, vient de la diſpoſition naturelle des hommes, qui, étant nez foibles & malheureux, ſont très-ſuſceptibles de crainte & de triſteſſe; mais je n'ai point entrepris de montrer ici toutes les raiſons que peuvent avoir les artiſtes, pour choiſir ces ſortes d'objets: il me ſuffiſoit de faire voir, que c'eſt l'imitation qui met les arts en état de tirer avantage de cette diſpoſition, qui eſt déſavantageuſe dans la nature.

IV.

Il y a des regles particulieres pour chaque Ouvrage, & le Goût ne les trouve que dans la nature.

Le Goût eſt une connoiſſance des regles par le ſentiment. Cette maniere de les connoître eſt beaucoup plus fine & plus ſure que celle de l'eſprit : & même ſans elle, toutes les lumieres de l'eſprit ſont preſque inutiles à quiconque veut compoſer. Vous ſavez votre art en géometre : vous pouvez dire quelles en ſont les loix : vous pouvez même tracer un plan en général : mais voici un terrain avec quelques irrégularitez, donnez-nous le plan qui lui convient le plus, eu égard aux tems, aux perſonnes, &c, votre ſpéculation eſt déconcertée.

Je ſais que l'exorde d'un diſcours doit être clair, modeſte & intéreſſant. Mais quand je viendrai à l'application de la regle ; qui me dira ſi mes penſées, mes expreſſions, mes tours rempliſſent cette regle ? Qui me dira où je dois commencer une image, où je dois la finir, la placer ? L'exemple des grands Maîtres ? Le ſujet eſt

neuf, où s'il ne l'eſt pas, les circonſtances le ſont.

Il y a plus : vous avez fait un excellent ouvrage : les connoiſſeurs l'ont approuvé : l'eſprit & le cœur ont été également contents. Eſt-ce aſſez ? Sera-ce un modéle pour un autre ouvrage ? Non : la matiere eſt changée. Là, Oedipe mouroit de douleur : ici, Oreſte vengé revit par la joie. Vous retiendrez ſeulement les points fondamentaux, qui ſont, l'ordre & la ſymmétrie. Mais il vous faut une autre diſpoſition, un autre ton, d'autres regles particulieres, qui ſoient tirées du fonds même du ſujet. Le génie peut les trouver, les préſenter à l'artiſte : mais qui les choiſira, qui les ſaiſira ? Le Goût, & le Goût ſeul. C'eſt lui qui guidera le génie dans l'invention des parties, qui les diſpoſera, qui les unira ; qui les polira : c'eſt lui, en un mot, qui ſera l'ordonnateur, & preſque l'ouvrier.

Ces regles particulieres vous effraient : où les trouver ? Vous êtes poëte, peintre, muſicien ; vous avez un talent ſurnaturel : *Ingenium ac mens divinior :* vous ſavez interroger le grand maître : les idées que

vous devez exécuter ſont quelque part ; & ſi vous voulez les trouver :

Reſpicere exemplar morum vitæque jubebo.

C'eſt ce livre dans lequel il faut ſavoir lire : c'eſt la nature. Et ſi vous ne pouvez y lire par vous-même, je pourrois vous dire : *Retirez-vous, le lieu eſt ſacré.* Mais ſi l'amour de la gloire vous emporte ; liſez au moins les ouvrages de ceux qui ont eu des yeux. Le ſentiment ſeul vous fera découvrir ce qui avoit échappé aux recherches de votre eſprit. Liſez les Anciens : imitez-les, ſi vous ne pouvez imiter la nature.

Quoi ! toujours imiter, dites-vous, toujours être eſclave ? Créez donc, faites comme Homere, Milton, Corneille : montez ſur le trépied ſacré pour y prononcer des oracles. Le Dieu eſt ſourd, il n'écoute point vos vœux ? Réduiſez-vous donc à être, comme nous, admirateur de ceux que vous ne pouvez atteindre ; & ſouvenez-vous, qu'un petit nombre ſuffit pour créer des modéles au reſte du genre humain.

On connoît la nature du Goût & ſes loix : elles ſont, comme on vient de le

voir, entierement d'accord avec la nature & les fonctions du génie. Il ne s'agit plus que d'en faire l'application détaillée aux différentes eſpeces d'arts. Mais qu'on me permette de m'arrêter ici auparavant, pour tirer des conſéquences de ce que nous venons de dire ſur le Goût : elles ne peuvent être étrangeres à notre ſujet.

PREMIERE CONSEQUENCE,

Il n'y a qu'un bon Goût en général : & il peut y en avoir pluſieurs en particulier.

La premiere partie de cette conſéquence eſt prouvée par tout ce qui précede. La nature eſt le ſeul objet du goût : donc il n'y a qu'un ſeul bon goût, qui eſt celui de la nature. Les arts mêmes ne peuvent être parfaits qu'en repréſentant la nature : donc le goût qui regne dans les arts mêmes, doit être encore celui de la nature. Ainſi il ne peut y avoir en général qu'un ſeul bon goût, qui eſt celui qui approuve la belle nature : & tous ceux qui ne l'approuvent point, ont néceſſairement le goût mauvais.

Cependant on voit des goûts différens dans

dans les hommes & dans les nations qui ont la réputation d'être éclairées & polies. Serons-nous assez hardis pour préférer celui que nous avons à celui des autres, & pour les condamner ? Ce seroit une témérité, & même une injustice ; parce que les goûts en particulier peuvent être différens, ou même opposez, sans cesser d'être bons en soi. La raison en est, d'un côté, dans la richesse de la nature ; & de l'autre, dans les bornes du cœur & de l'esprit humain.

La nature est infiniment riche en objets, & chacun de ces objets peut être considéré d'un nombre infini de manieres.

Imaginons un modéle placé dans une salle de dessein. L'artiste peut le copier sous autant de faces, qu'il y a de points de vûe d'où il peut l'envisager. Qu'on change l'attitude & la position de ce modéle : voilà un nouvel ordre de traits & de combinaisons qui s'offre au dessinateur. Et comme cette position du même modéle peut se varier à l'infini, & que ces variations peuvent encore se multiplier par les points de vûe qui sont aussi infinis ; il s'ensuit que le même objet peut être représenté sous un nombre infini de faces

toutes différentes, & cependant toutes régulieres, & entierement conformes à la nature & au bon goût.

Ciceron a traité la conjuration de Catilina en orateur, & en orateur-Conſul, avec toute la majeſté & toute la force de l'éloquence jointe à l'autorité. Il prouve: il peint: il exagere: ſes paroles ſont des traits de feu. Salluſte eſt dans un autre point de vûe. C'eſt un hiſtorien qui conſidere l'événement ſans paſſion: ſon récit eſt une expoſition ſimple, qui n'inſpire d'autre intérêt que celui des faits.

La muſique Françoiſe & l'Italienne ont chacune leur caractère. L'une n'eſt pas la bonne muſique: l'autre, la mauvaiſe. Ce ſont deux ſœurs, ou plutôt deux faces du même objet.

Allons plus loin encore: la nature a une infinité de deſſeins que nous connoiſſons; mais elle en a auſſi une infinité que nous ne connoiſſons pas. Nous ne riſquons rien de lui attribuer tout ce que nous concevons comme poſſible ſelon les loix ordinaires: *Id eſt maximè naturale*, dit Quintilien, *quod fieri natura optimè patitur.* On peut former par l'eſprit des êtres qui n'exiſtent pas, & qui cependant ſoient

naturels. On peut rapprocher ce qui eſt ſéparé, & ſéparer ce qui eſt uni dans la nature. Elle ſe prête, à condition qu'on ſaura reſpecter ſes loix fondamentales; & qu'on n'ira pas accoupler les ſerpens avec les oiſeaux, ni les brebis avec les tigres. Les monſtres ſont effrayans dans la nature: dans les arts, ils ſont ridicules. Il ſuffit donc de peindre ce qui eſt vraiſemblable; on ne peut mener un poëte plus loin.

Que Théocrite ait peint la naïveté riante des Bergers: que Virgile y ait ajouté ſeulement quelques degrez d'élégance & de politeſſe; ce n'étoit point une loi pour M. de Fontenelle. Il lui a été permis d'aller plus loin, & de ſe divertir par une jolie maſcarade, en peignant la Cour en bergerie. Il a ſu joindre la délicateſſe & l'eſprit avec quelques guirlandes champêtres; il a rempli ſon objet. Il n'y a à reprendre dans ſon ouvrage que le titre, qui auroit dû être différent de ceux de Théocrite & de Virgile. Son idée eſt fort belle: ſon plan eſt ingénieux: rien n'eſt ſi délicat que l'exécution: mais il lui a donné un nom qui nous trompe. Voilà la richeſſe de la nature, ce me ſemble, aſſez établie.

Le même homme pouvoit-il faire uſage

à la fois de tous ces trésors ? La multitude n'auroit fait que le distraire & l'empêcher de jouir. C'est pourquoi la nature, ayant fait des provisions pour tout le genre humain, devoit, par prévoyance, distribuer à chacun des hommes en particulier, une portion de goût, qui le déterminât principalement à certains objets. C'est ce qu'elle a fait, en formant leurs organes, de maniere qu'ils se portassent vers une partie, plutôt que sur le tout. Les ames bien conformées ont un goût général pour tout ce qui est naturel, & en même tems, un amour de préférence, qui les attache à certains objets en particulier : & c'est cet amour qui fixe les talens, & qui les conserve en les fixant.

Qu'il soit donc permis à chacun d'avoir son goût : pourvu qu'il soit pour quelque partie de la nature. Que les uns aiment le riant, d'autres le sérieux ; ceux-ci le naïf, ceux-là le grand, le majestueux, &c. Ces objets sont dans la nature, & s'y relevent par le contraste. Il y a des hommes assez heureux pour les embrasser presque tous. Les objets mêmes leur donnent le ton du sentiment. Ils aiment le sérieux dans un sujet grave ; l'enjoué, dans un sujet badin.

Ils ont autant de facilité à pleurer à la tragédie, qu'ils en ont à rire à la comédie : mais on ne doit point pour cela me faire, à moi, un crime, d'être resserré dans des bornes plus étroites. Il seroit plus juste de me plaindre.

On voit que les goûts ne peuvent être différens, sans cesser d'être bons, que quand leurs objets sont différens. Car s'ils ont le même objet, & que l'un l'approuve & l'autre le condamne, il y en aura un des deux qui sera mauvais : & si l'un l'approuve ou le condamne jusqu'à un certain degré, & que l'autre aille au-delà ou reste en-deçà de ce degré ; il y en aura un des deux qui sera moins fin, moins étendu, moins délicat, & qui sera, par conséquent, mauvais, au moins par comparaison avec l'autre qui est dans le point exquis.

SECONDE CONSEQUENCE,

Les Arts étant imitateurs de la belle nature, c'est par la comparaison qu'on doit juger des Arts.

Deux manieres de comparer.

Si les beaux Arts ne présentoient qu'un spectacle indifférent, qu'une imitation

gement qui eſt à la portée de la plûpart. Mais, *cet Ouvrage n'a pas toutes les beautez dont il eſt ſuſceptible* : c'en eſt un autre, qui n'eſt réſervé qu'aux eſprits du premier ordre. On ſent, après ce qu'on vient de dire, la raiſon de l'un & de l'autre. Pour porter le premier jugement, il ſuffit de comparer ce qui a été fait, avec les idées ordinaires, qui ſont toujours avec nous, quand nous voulons juger des arts, & qui nous offrent des plans, au moins ébauchez, où nous pouvons reconnoître les principales fautes de l'exécution. Au lieu que pour le ſecond, il faut avoir compris toute l'étendue poſſible de l'art, dans le ſujet choiſi par l'auteur : ce qui eſt à peine accordé aux plus grands génies.

Il y a une autre eſpece de comparaiſon, qui n'eſt point de l'art avec la belle nature. C'eſt celle des différentes impreſſions que produiſent en nous les différens ouvrages du même art, dans la même eſpéce. C'eſt une comparaiſon qui ſe fait par le goût ſeul : au lieu que l'autre ſe fait par l'eſprit. Et comme la déciſion du goût, auſſi-bien que celle de l'eſprit, doit être fondée ſur le choix & la qualité des objets qu'on imite, & ſur la maniere dont ils

ſont imitez; on a dans cette déciſion du goût, celle de l'eſprit même.

Je lis les Satyres de Deſpreaux. La premiere me fait plaiſir. Ce ſentiment prouve qu'elle eſt bonne: mais il ne prouve point qu'elle ſoit excellente. Je continue: mon plaiſir s'augmente à meſure que j'avance. Le génie de l'auteur s'éleve de plus en plus, juſqu'à la neuviéme: mon goût s'éleve avec lui. L'auteur n'a pu s'élever plus haut: mon goût eſt reſté au même point que ſon génie. Ainſi le degré de ſentiment que cette ſatyre m'a fait éprouver, eſt ma régle, pour juger de toutes les autres ſatyres.

Vous avez l'idée d'une tragédie parfaite. Il n'y a point de doute que ce ne ſoit celle qui touche le plus vivement, & le plus long-tems le ſpectateur. Liſez le moins parfait de tous les Œdipes que nous avons. Vous l'avez lu, & il vous a touché. Prenez-en un autre, & allez ainſi par ordre, juſqu'à ce que vous ſoyez arrivé à celui de Sophocle, qu'on regarde comme le chef-d'œuvre de la Muſe tragique, & le modéle des régles mêmes.

Vous avez remarqué dans l'un, des hors d'œuvres, qui vous détournent: dans l'au-

tre, des déclamations qui vous refroidiſſent : dans celui-ci, un ſtyle bouffi & une fauſſe majeſté : dans celui-là, des beautez forcées pour tenir place de celles qu'on a rejettées, crainte d'être copiſte. D'un autre côté, vous avez vu dans Sophocle une action qui marche preſque ſeule & ſans art. Vous avez ſenti l'émotion qui croît à chaque ſcéne : le ſtyle qui eſt noble & ſage vous éleve, ſans vous diſtraire. Vous êtes attaché au ſort du malheureux Œdipe : vous le pleurez, & vous aimez votre douleur. Souvenez-vous de l'eſpece & du degré de ſentiment que vous avez éprouvé ; ce ſera dorénavant votre régle. Si un autre auteur étoit aſſez heureux pour y ajouter encore, votre goût en deviendroit plus exquis & plus élevé : mais en attendant, ce ſera ſur ce degré, que vous jugerez les autres tragédies ; & elles ſeront bonnes ou mauvaiſes, plus ou moins, ſelon le degré de proximité ou d'éloignement qu'elles auront avec ces degrez, & cette ſuite de ſentimens que vous avez éprouvez.

Faiſons encore un pas : tâchons d'approcher de ce beau idéal qui eſt la loi ſuprême. Liſons les plus excellens Ouvrages

dans le même genre. Nous ſommes touchez de l'enthouſiaſme & des emportemens d'Homere, de la ſageſſe & de la préciſion de Virgile. Corneille nous a enlevez par ſa nobleſſe, & Racine nous a charmez par ſa douceur. Faiſons un heureux mélange des qualitez uniques de ces grands hommes; nous formerons un modéle idéal ſupérieur à tout ce qui eſt; & ce modéle ſera la régle ſouveraine & infaillible de toutes nos déciſions. C'eſt ainſi que les Stoïciens avoient la meſure de la ſageſſe humaine dans le Sage qu'ils imaginoient: & que Juvenal trouvoit les plus grands poëtes au-deſſous de l'idée qu'il avoit conçue de la poëſie, par un ſentiment que ſes termes ne pouvoient exprimer:

Qualem nequeo monſtrare, & ſentio tantùm.

TROISIEME CONSÉQUENCE.

Le Goût de la Nature étant le même que celui des Arts, il n'y a qu'un ſeul Goût qui s'étend à tout, & même ſur les mœurs.

L'eſprit ſaiſit ſur le champ la juſteſſe de cette conſéquence. En effet, qu'on

jette les yeux sur l'histoire des Nations ; on verra toujours l'humanité & les vertus civiles, dont elle est la mere, à la suite des beaux Arts. C'est par-là qu'Athenes fut l'école de la délicatesse ; que Rome, malgré sa férocité originaire, s'adoucit ; que tous les peuples, à proportion du commerce qu'ils eurent avec les Muses, devinrent plus sensibles & plus bien-faisans.

Il n'est pas possible que les yeux les plus grossiers, voyant chaque jour les chef-d'œuvres de la Sculpture & de la Peinture, ayant devant eux des édifices superbes & réguliers ; que les génies les moins disposez à la vertu & aux graces, à force de lire des ouvrages pensez noblement, & délicatement exprimez, ne prennent une certaine habitude de l'ordre, de la noblesse, de la délicatesse. Si l'histoire fait éclore des vertus ; pourquoi la prudence d'Ulysse, la valeur d'Achille n'allumeroient-elles pas le même feu ? pourquoi les graces d'Anacréon, de Bion, de Moschus n'adouciroient-elles pas nos mœurs ? Pourquoi tant de spectacles, où le noble se trouve réuni avec le gracieux, ne nous donneroient-ils pas le goût du beau, du décent,

du délicat? (*a*) Nos peres, & nos peres ſavans, battoient des mains aux repréſentations comiques de nos ſaints Myſtères: un payſan aujourd'hui en ſentiroit l'indécence.

Tel eſt le progrès du Goût: le public ſe laiſſe prendre peu à peu par les exemples. A force de voir, même ſans remarquer, on ſe forme inſenſiblement ſur ce qu'on a vu. Les grands Artiſtes expoſent dans leurs ouvrages les traits de la belle nature: ceux qui ont eu quelque éducation, les approuvent d'abord; le peuple même en eſt frappé. On s'applique le modéle ſans y penſer. On retranche peu à peu ce qui eſt de trop: on ajoute ce qui manque. Les façons, les diſcours, les démarches extérieures ſe ſentent d'abord de

(*a*) Un homme, dit Plutarque, qui aura appris dès ſon enfance la vraie muſique, telle qu'on doit l'enſeigner à la jeuneſſe, ne peut manquer d'avoir un goût ami du bon, & par conſéquent ennemi du mauvais; même dans les choſes qui n'appartiennent point à la muſique; il ne ſe deshonorera jamais par une baſſeſſe. Il ſera auſſi utile à ſa patrie, que reglé dans ſa conduite privée: & il n'y aura pas une de ſes actions, ni de ſes paroles qui ne ſoit meſurée, & qui n'ait dans toutes les circonſtances des tems & des lieux, le caractère de la décence, de la modération, de l'ordre. Μητε ἐργῳ μητε λογῳ χρώμενος ἀναρμοστῳ σοζῶν αὐτὸν καὶ παιζόντων τὸ πρέπον, καὶ σῶφρον, καὶ κόσμιον. de Muſica.

la réforme : elle passe jusqu'à l'esprit. On veut que les pensées, quand elles sortiront au-dehors, paroissent justes, naturelles, & propres à nous mériter l'estime des autres hommes. Bientôt le cœur s'y soumet aussi, on veut paroître bon, simple, droit : en un mot, on veut que tout le citoyen s'annonce par une expression vive & gracieuse, également éloignée de la grossiereté & de l'affectation : deux vices aussi contraires au goût dans la société, qu'ils le sont dans les arts. Car le goût a par-tout les mêmes régles. Il veut qu'on ôte tout ce qui peut faire une impression fâcheuse, & qu'on offre tout ce qui peut en produire une agréable. Voilà le principe général. C'est à chacun à l'étudier selon sa portée, & à en tirer des conclusions pratiques : plus on les portera loin, plus le goût aura de finesse & d'étendue.

Si on pratiquoit la religion Chrétienne comme on la croit : elle feroit, en un moment, ce que les arts ne peuvent faire qu'imparfaitement, & avec des années & quelquefois des siécles. Un parfait chrétien est un citoyen parfait. Il a le dehors de la vertu, parce qu'il en a le fonds. Il ne veut nuire à qui que ce soit, & veut obli-

ger tout le monde, & en prend efficacement tous les moyens possibles.

Mais comme le plus grand nombre n'est chrétien que par l'esprit ; il est très-avantageux, pour la vie civile, qu'on inspire aux hommes des sentimens qui tiennent quelque lieu de la charité évangélique. Or ces sentimens ne se communiquent que par les arts, qui, étant imitateurs de la nature, nous rapprochent d'elle, & nous présentent pour modéles, sa simplicité, sa droiture, sa bienfaisance qui s'étend également à tous les hommes.

QUATRIEME ET DERNIERE CONSEQUENCE,

Combien il est important de former le Goût de bonne heure, & comment on devroit le former.

Il ne peut y avoir de bonheur pour l'homme, qu'autant que ses goûts sont conformes à sa raison. Un cœur qui se révolte contre les lumieres de l'esprit, un esprit qui condamne les mouvemens du cœur, ne peuvent produire qu'une sorte de guerre intestine qui empoisonne tous les instans de la vie. Pour assurer le concert de ces deux parties de notre ame, il

faudroit être auſſi attentif à former le goût, (a) qu'on l'eſt à former la raiſon. Et même, comme celle-ci perd rarement ſes droits, & qu'elle s'explique preſque toujours aſſez, lors même qu'on ne l'écoute point; il ſemble que le goût devroit mériter la premiere & la plus grande attention; d'autant plus, qu'il eſt le premier expoſé à la corruption, le plus aiſé à corrompre, le plus difficile à guérir, & enfin qu'il a le plus d'influence ſur notre conduite.

Le bon goût eſt un amour habituel de l'ordre. Il s'étend, comme nous venons de le dire, ſur les mœurs auſſi-bien que ſur les ouvrages d'eſprit. La ſymmétrie des parties entr'elles & avec le tout, eſt auſſi néceſſaire dans la conduite d'une action morale que dans un tableau. Cet amour eſt une vertu de l'ame qui ſe porte à tous les objets, qui ont rapport à nous, & qui prend le nom de goût dans les choſes d'agrément, & retient celui de vertu

(a) Nous prenons ici le goût de même que dans l'article précédent, c'eſt-à-dire, dans ſa plus grande étendue; comme un ſentiment qui nous porte à ce qui nous paroît bon, ou nous détourne, de ce qui nous paroît mauvais. En ce ſens, il peut s'appeller Goût, dans ſes commencemens; Paſſion, dans ſes progrès; & Fureur, ou Folie, dans ſes excès.

lorſqu'il

lorſqu'il s'agit des mœurs. Quand cette partie eſt négligée dans l'âge le plus tendre, on ſent aſſez quelles en doivent être les ſuites.

Si on jugeoit des goûts & des paſſions des hommes, moins par leur objet & par les forces qu'elles ſont mouvoir pour y arriver, que par le trouble qu'elles portent dans l'ame; on verroit que les âges n'y mettent pas plus de différence que les conditions. La colere d'un homme privé n'eſt pas, de ſoi, moins violente que celle d'un roi : quoique les effets extérieurs en ſoient moins terribles. Un pere rit des dépits, de l'ambition, de l'avidité d'un enfant qui ſort du berceau : ce n'eſt qu'une étincelle, il eſt vrai, mais une étincelle à qui il ne manque que la matiere, pour être un incendie. L'impreſſion ſe fait ſur les organes : le pli ſe prend : & quand on veut le réformer dans la ſuite, on y trouve une réſiſtance qu'on rejette ſur la nature, & qu'on devroit imputer à l'habitude.

Que dans les premiers jours de la vie, l'ame comme étonnée de ſa priſon, demeure quelque tems dans une eſpece de ſtupidité & d'engourdiſſement; ce n'eſt pas une preuve qu'elle ne s'éveille que

quand elle commence à raisonner. Elle s'agite bientôt par les desirs qui naissent du besoin : les organes l'avertissent de donner ses ordres : & le commerce du corps avec l'ame s'établit par les impressions réciproques de l'un sur l'autre. L'ame reconnoît dès-lors en silence toutes ses facultez : elle les prépare & les met en jeu. Elle amasse par le ministère des yeux, des oreilles, du tact, & des autres sens, les connoissances & les idées qui sont comme les provisions de la vie. Et comme dans ces acquisitions, c'est le sentiment qui régne & qui agit seul ; il doit avoir fait déja des progrès infinis, avant que la raison ait fait seulement le premier pas.

Peuvent-ils être indifférens ces progrès, qui sont si souvent contraires aux intérêts de la raison, qui troublent sans cesse son empire, & ont assez de force, ou pour la rendre esclave, ou pour la dépouiller d'une partie de ses droits ? Et s'ils ne sont rien moins qu'indifférens ; seroit-il possible, qu'il n'y eût pas de moyen pour les régler, ou pour les prévenir ? On le croiroit presque, à en juger par le peu de soin qu'on donne ordinairement aux quatre ou cinq premieres années de l'enfance. Tou-

te l'attention se termine aux besoins du corps. On ne songe point que c'est dans ce tems que les organes achèvent de prendre cette consistence, qui prépare les caractères & même les talens : & qu'une partie de la conformation de ces organes dépend des ébranlemens & des impressions qui viennent de l'ame.

Tant que l'ame ne s'exerce que par le sentiment, c'est le goût seul qui la méne : elle ne délibere point ; parce que l'impression présente la détermine. C'est de l'objet seul qu'elle prend la loi. Il faudroit donc lui présenter dans ces tems une suite d'objets, capables de ne produire que des sentimens agréables & doux, (*a*) & lui dérober la connoissance de tous ceux dont on ne pourroit la détourner, qu'en la jettant dans la tristesse ou l'impatience : & par-là, on formeroit peu à peu dans l'homme, dès sa plus tendre enfance, l'habitude de la gaieté, qui fait son propre bonheur, & celle de la douceur, qui doit faire celui des autres.

(*a*) La joie accompagne toujours un cœur bienfaisant, c'est par elle que l'ame s'épanouit en quelque sorte, & répand, sur ce qui l'environne, le bonheur, dont elle jouit. Au lieu que la tristesse, qui ronge le cœur, le porte à se venger sur les autres, de la douleur qu'il ressent.

274652A

Quand l'homme commence à ſortir de cet état de ſervitude où il eſt retenu par les objets extérieurs, & qu'il entre en poſſeſſion de lui-même par la raiſon & par la liberté; on ne ſonge d'ordinaire qu'à lui cultiver l'eſprit. On oublie encore entierement le goût : ou ſi l'on y penſe, c'eſt pour le détruire en voulant le forcer. On ne ſait point que c'eſt la partie de notre ame qui eſt la plus délicate, celle qui doit être maniée avec le plus d'art. Il faut feindre de le ſuivre lors même qu'on veut le redreſſer : & tout eſt perdu, s'il ſent la main qui le réduit :

. . . . . *Tunc fallere ſolers*
Appoſita intortos extendit regula mores.

C'étoit le grand & très-rare talent de celui que Perſe avoit eu pour maître.

Auſſitôt qu'un enfant ouvre les yeux de l'eſprit, & qu'il voit l'univers; le ciel, les aſtres, les plantes, les animaux, tout ce qui l'environne le frappe : il fait mille queſtions : il veut ſavoir tout. C'eſt la nature qui le pouſſe, qui le guide : & elle le guide bien. Il eſt juſte que le nouveau citoyen qui arrive dans le monde, connoiſſe d'abord ſa demeure, & ce qu'on y a préparé pour lui. Il faudroit ſuivre ce rayon

de lumiere, ſatisfaire cette curioſité, la piquer de plus en plus par le ſuccès. Mais on l'arrête, on l'étouffe en naiſſant, pour lui ſubſtituer une triſte contrainte qui jette l'eſprit dans des travaux que le dégoût rend infructueux, & qui éteignent quelquefois pour toujours, cette curioſité que la nature avoit deſtinée à être l'éguillon de l'eſprit & le germe des ſciences.

On met à l'entrée des études préciſément ce qui peut en détourner les enfans, ou les en dégouter : des regles abſtraites, des maximes ſéches, des principes généraux, de la métaphyſique. Sont-ce là les jouets de l'enfance ? Les arts ont deux parties : la ſpéculation & la pratique, l'une peut aller avant l'autre, pourvu qu'on ne les ſépare point pour toujours. Que ne leur donne-t'on d'abord celle qui eſt le plus à leur portée, qui eſt la plus conforme à leur caractère & à leur âge : celle qui a le plus d'objets ſenſibles, qui donne le plus de jeu & de mouvement à l'eſprit, en un mot celle qui promet le moins de peine & le plus de ſuccès ?

Car c'eſt le ſuccès qui nourrit le goût : & le ſuccès & le goût annoncent le talent. Ces trois choſes ne ſe ſéparent jamais. De

sorte que si après avoir essayé d'une route pendant quelque tems, l'esprit ne s'y plaît pas; c'est une marque qu'elle n'est point faite pour le mener à la gloire. En vain emploieroit-on la contrainte; elle ne feroit que diminuer encore le goût, & enlaidir les objets. La seule ressource, si on ne veut point y renoncer absolument, c'est de les présenter sous une autre face. Et s'ils ne plaisent point encore, il vaut beaucoup mieux les abandonner pour toujours, que d'occasionner par l'obstination une suite de sentimens qui pourroit faire perdre à l'ame sa gaieté & sa douceur, deux vertus qu'aucun talent de l'esprit ne sauroit payer.

On peut tenter une autre voie. Les talens sont aussi variez que les besoins de la vie humaine; la nature y a pourvu: & en mere bienfaisante, elle ne produit aucun homme, sans le doter de quelque qualité utile qui lui sert de recommandation auprès des autres hommes. C'est cette qualité qu'il faut reconnoître & cultiver, si on veut voir fructifier les soins de l'éducation. Autrement, on va contre les intentions de la nature, qui résiste constamment au projet, & le fait presque toujours échouer.

TROISIÉME SECTION,

OU LE PRINCIPE DE L'IMITATION EST VERIFIÉ PAR SON APPLICATION AUX DIFFERENS ARTS.

CETTE Section sera divisée en trois articles, dans lesquels on prouvera que les regles générales de la Poësie, de la Peinture, de la Musique & de la Danse, sont renfermées dans l'imitation de la belle nature.

ARTICLE PREMIER.

LES CARACTERES GÉNÉRAUX DE LA POESIE SONT RENFERMEZ DANS L'IMITATION DE LA BELLE NATURE.

I.

On réfute les opinions contraires au principe de l'Imitation.

Si les preuves que nous avons données jusqu'ici ont été trouvées suffisantes pour fonder le principe de l'imitation ; il est inutile de nous arrêter à réfuter les differentes opinions des auteurs sur l'essence de la poësie : & si nous nous y arrêtons un moment, ce sera moins pour les combat-

tre en régle, que pour en donner un court exposé, qui suffira pour lever tous les scrupules qu'elles auroient pu faire naître dans l'esprit du lecteur.

Quelques-uns ont prétendu que l'essence de la poësie étoit la fiction. Il ne s'agit que d'expliquer le terme, & de convenir de sa signification. Si par *fiction*, ils entendent la même chose que *feindre*, ou *fingere* chez les Latins; le mot de *fiction* ne doit signifier que l'imitation artificielle des caractères, des mœurs, des actions, des discours, &c. Tellement que *feindre* sera la même chose que *représenter*, ou plutôt *contrefaire*: alors cette opinion rentre dans celle que nous avons établie.

S'ils resserrent la signification de ce terme, & que par *fiction*, ils entendent le ministère des Dieux que le poëte fait intervenir pour mettre en jeu les ressorts secrets de son poëme; il est évident que la fiction n'est pas essentielle à la poësie; parce qu'autrement la tragédie, la comédie, la plupart des odes cesseroient d'être de vrais poëmes, ce qui seroit contraire aux idées les plus universellement reçues.

Enfin si par *fiction* on veut signifier les figures qui prêtent de la vie aux choses

inanimées, & des corps aux choſes inſenſibles, qui les font parler & agir, telles que ſont les métaphores & les allégories; la fiction alors n'eſt plus qu'un tour poëtique, qui peut convenir à la proſe même. C'eſt le langage de la paſſion qui dédaigne l'expreſſion vulgaire : c'eſt la parure & non le corps de la poëſie.

D'autres ont cru que la poëſie conſiſtoit dans la verſification.

Le peuple frappé de cette meſure ſenſible qui caractériſe l'expreſſion poëtique & la ſépare de celle de la proſe, donne le nom de poëme à tout ce qui eſt mis en vers : Hiſtoire, Phyſique, Morale, Théologie, toutes les Sciences, tous les Arts qui doivent être le fonds naturel de la proſe, deviennent ainſi des ſujets de poëme. L'oreille touchée par des cadences régulieres, l'imagination échauffée par quelques figures hardies & qui avoient beſoin d'être autoriſées par la licence poëtique, quelquefois même l'art de l'auteur qui, né poëte, a communiqué une partie de ſon feu à des matieres ſéches, & qui paroiſſoient réſiſter aux graces, tout cela ſéduit les eſprits peu inſtruits de la nature des choſes; & dès qu'on voit l'extérieur de la poëſie,

on s'arrête à l'écorce, sans se donner la peine de pénétrer plus avant. On voit des vers, & on dit, voilà un poëme; parce que ce n'est point de la prose.

Ce préjugé est aussi ancien que la poësie même. Les premiers poëmes furent des hymnes qu'on chantoit, & au chant desquels on associoit la danse. Homere & Tite-Live en donneront la preuve. (a) Or pour former un concert de ces trois expressions, des paroles, du chant, & de la danse; il falloit nécessairement qu'elles eussent une mesure commune qui les fît tomber toutes trois ensemble : sans quoi l'harmonie eût été déconcertée. Cette mesure étoit le coloris : ce qui frappe d'abord tous les hommes. Au lieu que l'imitation qui en étoit le fonds & comme le dessein, a échappé à la plûpart des yeux qui la voient, sans la remarquer.

Cependant cette mesure ne constitua jamais ce qu'on appelle un vrai poëme :

(a) . . . Πολὺς δ' ὁρμήσας ὁμάρτει,
Κοῦροι δ' ὀρχηστῆρες ἰδὲ θεσπις ἀοιδὸς,
Λύρῃσι φορμιγγές τε βοὴν ἔχον. Iliad. 18.

Et Tit. Liv. lib. 1. I. Dec. *Per urbem ire cantantes carmina cum tripudiis solemnique saltatu jussi.*

. . . *Neque enim concludere versum,*
Dixeris esse satis.

Et si elle suffisoit, la poësie ne seroit qu'un jeu d'enfant, qu'un frivole arrangement de mots que la moindre transposition feroit disparoître :

Eripias si
Tempora certa modosque & quod prius ordine verbum est,
Posterius facias, præponens ultima primis,

Alors le masque est levé : on reconnoît la prose toute simple & toute nue, le poëte n'est plus.

Il n'en est pas ainsi de la vraie poësie. On a beau renverser l'ordre, déranger les mots, rompre la mesure : elle perd l'harmonie, il est vrai ; mais elle ne perd point la nature. La poësie des choses reste toujours : on la retrouve dans ses membres dispersez.

Invenias etiam disjecti membra poetæ.

Cela n'empêche point qu'on ne convienne qu'un poëme sans versification, ne seroit pas un poëme. Nous l'avons dit, les mesures & l'harmonie sont les couleurs, sans lesquelles la poësie n'est qu'une estampe. Le tableau représentera, si vous le voulez, les contours ou la forme, & tout au

plus les jours & les ombres locales ; mais on n'y verra point le coloris parfait de l'art.

La troiſiéme opinion eſt celle qui met l'eſſence de la poëſie dans l'enthouſiaſme.

Nous l'avons défini ci-deſſus, & nous en avons marqué les fonctions, qui s'étendent également à tous les beaux Arts. Il convient même à la proſe ; puiſque la paſſion avec tous ſes degrez ne monte pas moins dans les tribunes que ſur les théâtres. Ciceron veut que l'orateur ſoit ardent comme la foudre, véhément comme un orage, rapide comme un torrent, qu'il ſe précipite, qu'il renverſe tout par ſon impétuoſité. *Vehemens ut procella, excitatus ut torrens, incenſus ut fulmen, tonat, fulgurat, & rapidis eloquentiæ fluctibus cuncta proruit & proturbat :* l'enthouſiaſme poëtique a-t'il rien de plus emporté ou de plus violent ? Et quand Periclés

Tonnoit & foudroyoit & renverſoit la Grece,

l'enthouſiaſme régnoit-il dans ſes diſcours avec moins d'empire que dans les odes Pindariques ?

Mais ce grand feu ne ſe ſoutient pas toujours dans l'oraiſon : ſe ſoutient-il dans la poëſie ? Et s'il falloit qu'il ſe ſoutînt,

combien de vrais poëmes ceſſeroient d'être tels ? La tragédie, l'épopée, l'ode même ne ſeroient poëtiques que dans quelques endroits frappans : dans le reſte, n'ayant qu'une chaleur ordinaire, elles n'auroient plus le caractère diſtinctif de la poëſie.

On cite en faveur de l'enthouſiaſme le fameux paſſage d'Horace :

Ingenium cui ſit, cui mens divinior atque os
Magna ſonaturum ; des nominis hujus honorem.

Ce paſſage ne décide point la queſtion : il ne s'y agit point de la nature de la poëſie, mais des qualitez d'un poëte parfait. Deux choſes auſſi différentes que le ſont le peintre & ſon tableau. En ſecond lieu, ſuppoſé que ces vers doivent s'entendre de la nature de la poëſie, ils n'établiſſent pas néceſſairement l'opinion dont il s'agit. Ariſtote, qui fait conſiſter l'eſſence de la poëſie dans l'imitation, n'exige pas moins qu'Horace, ce génie, cette fureur divine.

Horace n'avoit pas deſſein dans cet endroit de définir exactement la poëſie. Il a pris une partie ſans vouloir embraſſer le tout. C'eſt une de ces définitions qui ne ſont ni toutes vraies, ni toutes fauſſes, &

qu'on emploie quand on veut fermer la bouche à ceux qu'on ne daigne pas réfuter sérieusement : & c'étoit précisément le cas où se trouvoit le poëte latin.

Quelques censeurs d'un mérite médiocre, que l'intérêt personnel avoit, peut-être, animez contre ses satires, lui avoient reproché d'être un poëte mordant. Horace leur répond à la maniere de Socrate, moins pour les instruire que pour leur montrer leur ignorance. Il les arrête dès le premier mot : & veut leur faire entendre qu'ils ne savent pas même ce que c'est que poësie : & pour cela, il en trace un portrait qui ne convient nullement à ce qu'ils avoient appellé *poësie mordante*. Pour confirmer cette idée & augmenter leur embarras, il cite l'opinion de quelques-uns qui ont mis en question, si la comédie étoit un *juste* poëme, *quidam quæsivêre*. Cela posé : il est clair qu'Horace ne pensoit à rien moins qu'à définir rigoureusement la poësie ; mais seulement à marquer ce qu'elle a de plus grand & de plus éblouissant, & qui convenoit le moins à ses satires : & qu'ainsi, ce seroit s'abuser que de vouloir mesurer toutes les especes de poëmes sur cette prétendue définition.

Mais, dira-t'on, l'enthousiasme & le sentiment sont une même chose, & le but de la poësie est de produire le sentiment, de toucher, de plaire. D'ailleurs le poëte ne doit-il pas éprouver lui-même le sentiment qu'il veut produire dans les autres? Quelle conclusion tirer de-là? Que les sentimens de l'enthousiasme sont le principe & la fin de la poësie: en sera-ce l'essence? Oui, si l'on veut que la cause & l'effet, la fin & le moyen soient la même chose; car il s'agit ici de précision.

Tenons-nous-en donc à l'imitation, qui est d'autant plus probable, qu'elle renferme l'enthousiasme, la fiction, la versification même, comme des moyens nécessaires pour imiter parfaitement les objets. On l'a vu jusqu'ici, & on le verra de plus en plus dans le détail qui va suivre.

II.

Les divisions de la poësie se trouvent dans l'Imitation.

La vraie poësie consistant essentiellement dans l'imitation; c'est dans l'imitation même que doivent se trouver ses différentes divisions.

Les hommes acquierent la connoissance

de ce qui eſt hors d'eux-mêmes, par les yeux ou par les oreilles: parce qu'ils voient les choſes eux-mêmes, ou qu'ils les entendent raconter par les autres. Cette double maniere de connoître, produit la premiere diviſion de la poëſie, & la partage en deux eſpeces, dont l'une eſt dramatique, où nous voyons les choſes repréſentées devant nos yeux, où nous entendons les diſcours directs des perſonnes qui agiſſent; l'autre épique, où nous ne voyons ni n'entendons rien par nous-mêmes directement, où tout nous eſt raconté :

Aut agitur res in ſcenis, aut acta refertur.

Si de ces deux eſpeces on en forme une troiſiéme qui ſoit mixte, c'eſt-à-dire, mêlée de l'épique & du dramatique, où il y ait du ſpectacle & du récit; toutes les régles de cette troiſiéme eſpece ſeront contenues dans celles des deux autres.

Cette diviſion, qui n'eſt fondée que ſur la maniere dont la poëſie montre les objets, eſt ſuivie d'une autre, qui eſt priſe dans la qualité des objets mêmes que traite la poëſie.

Depuis la Divinité juſqu'aux derniers inſectes, tout ce à quoi on peut ſuppoſer

de l'action, tout eſt ſoumis à la poëſie, parce qu'il l'eſt à l'imitation. Ainſi, comme il y a des Dieux, des rois, de ſimples citoyens, des bergers, des animaux, & que l'art s'eſt plu à les imiter dans leurs actions vraies ou vraiſemblables; il y a auſſi des Opera, des Tragédies, des Comédies, des Paſtorales, des Apologues. Et c'eſt la ſeconde diviſion, dont chaque membre peut être encore ſousdiviſé, ſelon la diverſité des objets, quoique dans le même genre.

Toutes ces eſpeces ont leurs régles particulieres, que nous examinerons en détail dans la ſeconde Partie de cet Ouvrage. Mais comme il y en a auſſi qui leur ſont communes, ſoit pour le fonds des choſes, ſoit pour la forme du ſtyle poëtique; nous les préſenterons ici; & nous prouverons qu'elles ſont toutes renfermées dans l'exemple de la belle nature.

III.

Les régles générales de la Poëſie des choſes ſont renfermées dans l'imitation.

Si la nature eût voulu ſe montrer aux hommes dans toute ſa gloire, je veux dire, avec toute ſa perfection poſſible dans

chaque objet ; ces régles qu'on a découvertes avec tant de peine, & qu'on suit avec tant de timidité, & souvent même de danger, auroient été inutiles pour la formation & le progrès des arts. Les artistes auroient peint scrupuleusement les faces qu'ils auroient eues devant les yeux, sans être obligez de choisir. L'imitation seule auroit fait tout l'ouvrage, & la comparaison seule en auroit jugé.

Mais comme elle s'est fait un jeu de mêler ses plus beaux traits avec une infinité d'autres ; il a fallu faire un choix. Et c'est pour le faire ce choix, avec plus de sureté, que les régles ont été inventées & proposées par le goût. Nous en avons établi les principes dans la seconde Section. Il ne s'agit ici que d'en tirer les conséquences, & de les appliquer à la poësie.

PREMIERE REGLE GÉNÉRALE,

Joindre l'utile avec l'agréable.

En effet, si dans la nature & dans les arts les choses nous touchent à proportion du rapport qu'elles ont avec nous ; (*a*) il s'ensuit que les ouvrages qui auront avec nous le double rapport de l'agrément & de l'u-

(*a*) Voyez l'art. 3. de la 2. part.

utilité, seront plus touchans que ceux qui n'auront que l'un des deux. C'est le précepte d'Horace :

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando, pariterque monendo.

Le but de la poësie est de plaire : & de plaire en remuant les passions. Mais pour nous donner un plaisir parfait & solide ; elle n'a jamais dû remuer que celles qu'il nous est important d'avoir vives, & non celles qui sont ennemies de la sagesse. L'horreur du crime, à la suite duquel marchent la honte, la crainte, le repentir, sans compter les autres supplices : la compassion pour les malheureux, qui a presque une utilité aussi étendue que l'humanité même : l'admiration des grands exemples, qui laissent dans le cœur l'aiguillon de la vertu : un amour héroïque, & par conséquent légitime : voilà, de l'aveu de tout le monde, les passions que doit traiter la poësie, qui n'est point faite pour fomenter la corruption dans les cœurs gâtez ; mais pour être les délices des ames vertueuses. La vertu placée dans de certaines situations, sera toujours un spectacle touchant. Il y a au fond des cœurs les

plus corrompus une voix qui parle toujours pour elle, & que les honnêtes-gens entendent avec d'autant plus de plaisir, qu'ils y trouvent une preuve de leur perfection.

Aussi les grands poëtes n'ont-ils jamais prétendu que leurs ouvrages, le fruit de tant de veilles & de travaux, fussent uniquement destinez à amuser la légéreté d'un esprit vain, ou à réveiller l'assoupissement d'un Midas desœuvré. Si c'eût été leur but, seroient-ils de grands hommes?

On doit avoir une bien autre idée de leurs vues. Les poësies tragiques & comiques des Anciens, étoient des exemples de la vengeance terrible des Dieux, ou de la juste censure des hommes. Elles faisoient comprendre aux spectateurs que, pour éviter l'une & l'autre, il falloit non-seulement paroître bon, mais l'être en effet.

Les poësies d'Homere & de Virgile ne sont point de vains romans, où l'esprit s'égare au gré d'une folle imagination. Au contraire, on doit les regarder comme de grands corps de doctrine, comme de ces Livres de nation, qui contiennent l'histoire de l'Etat, l'esprit du gouvernement,

les principes fondamentaux de la morale, les dogmes de la religion, tous les devoirs de la société : & tout cela, revêtu de ce que l'expreſſion & l'art ont pu fournir de plus grand, de plus riche, & de plus touchant à des génies preſque divins.

L'Iliade & l'Enéide ſont autant de tableaux des nations Grecque & Romaine, que l'Avare de Moliere eſt celui de l'avarice. Et de même que la fable de cette comédie n'eſt qu'un canevas préparé pour recevoir, avec un certain ordre, quantité de traits véritables pris dans la ſociété : de même auſſi la colere d'Achille, & l'établiſſement d'Enée en Italie, ne doivent être conſidérez que comme la toile d'un grand & magnifique tableau, où on a eu l'art de peindre des mœurs, des uſages, des loix, des conſeils, &c. déguiſez tantôt en allégories, tantôt en prédictions, quelquefois expoſez ouvertement : mais en changeant quelqu'une des circonſtances, comme le lieu, le tems, l'acteur, pour rendre la choſe plus piquante, & donner au lecteur le plaiſir de chercher un moment, & de croire que ce n'eſt qu'à lui-même qu'il eſt redevable de ſon inſtruction.

Anacréon, qui étoit ſavant dans l'art de

plaire, & qui paroît n'avoir jamais eu d'autre but, n'ignoroit pas combien il est important de mêler l'utile à l'agréable. Les autres poëtes jettent des roses sur leurs préceptes, pour en cacher la dureté. Lui, par un rafinement de délicatesse, mettoit des leçons au milieu de ses roses. Il savoit que les plus belles images, quand elles ne nous apprennent rien, ont une certaine fadeur, qui laisse après elle le dégoût; qu'il faut quelque chose de solide pour leur donner cette force, cette pointe qui pénétre: & enfin, que si la sagesse a besoin d'être égayée par un peu de folie; la folie, à son tour, doit être assaisonnée d'un peu de sagesse. Qu'on lise l'*Amour piqué par une abeille*, *Mars percé d'une fléche de l'Amour*, *Cupidon enchaîné par les Muses*, on sent bien que le poëte n'a point fait ces images pour instruire: il y a mis de l'instruction pour plaire. Virgile est assurément plus grand poëte qu'Horace. Ses tableaux sont plus beaux & plus riches. Sa versification est admirable. Cependant nous lisons beaucoup plus Horace. La principale raison est, qu'il a le mérite d'être aujourd'hui plus instructif pour nous, que Virgile, qui peut-être l'étoit plus

que lui autrefois pour les Romains.

Ce n'eſt pas cependant que la poëſie ne puiſſe ſe prêter à un aimable badinage. Les Muſes ſont riantes, & furent toujours amies des graces. Mais les petits poëmes ſont plutôt pour elles des délaſſemens, que des ouvrages. Elles doivent d'autres ſervices aux hommes, dont la vie ne doit pas être un amuſement perpétuel. Et l'exemple de la nature, qu'elles ſe propoſent pour modéle, leur apprend à ne rien faire de conſidérable, ſans un deſſein ſage, & qui tende à la perfection de ceux pour qui elles travaillent. Ainſi de même qu'elles imitent la nature dans ſes principes, dans ſes goûts, dans ſes mouvemens : elles doivent auſſi l'imiter dans les vues, & dans la fin qu'elle ſe propoſe.

SECONDE REGLE,

Qu'il y ait une action dans un poëme.

Les choſes ſans vie peuvent entrer dans la poëſie. Il n'y a point de doute. Elles y ſont même auſſi eſſentielles, que dans la nature. Mais elles ne doivent y être que comme acceſſoires, & dépendantes d'autres choſes plus propres à toucher Telles ſont les actions, qui étant tout à la fois

l'ouvrage de l'esprit de l'homme, de sa volonté, de sa liberté, de ses passions, sont comme un tableau abrégé de la nature humaine.

C'est pour cela que les grands peintres ne manquent jamais de jetter dans les payſages les plus nuds, quelques traces d'humanité : ne fût-ce qu'un tombeau antique, quelques ruines d'un vieil édifice. La grande raiſon, c'eſt qu'ils peignent pour les hommes.

Toute action eſt un mouvement : par conſéquent elle ſuppoſe un point d'où l'on part, un autre où l'on veut arriver, & une route pour y arriver : deux extrêmes & un milieu : trois parties, qui peuvent donner à un poëme une juſte étendue, ſelon ſon genre, pour exercer aſſez l'eſprit, & ne pas l'exercer trop. (*a*)

La premiere partie ne ſuppoſe rien avant elle ; mais elle exige quelque choſe après : c'eſt ce qu'Ariſtote appelle le commencement. La ſeconde ſuppoſe quelque choſe avant elle, & exige quelque choſe après : c'eſt le milieu. La troiſiéme ſuppoſe quelque choſe auparavant, & ne demande rien après : c'eſt la fin. Une entrepriſe, des ob-

(*a*) Voyez l'art. 3. de la 2. part.

ſtacles, le ſuccès malgré les obſtacles. Voilà les trois parties d'une action intéreſſante par elle-même. Voilà la raiſon d'un prologue, ou expoſition du ſujet, d'un nœud, & d'un dénouement. C'eſt la meſure ordinaire des forces de notre eſprit, & la ſource des ſentimens agréables.

TROISIÉME REGLE.

L'action doit être ſinguliere, une, ſimple, variée.

Pour ne nous offrir que des actions ordinaires, il n'eût point été néceſſaire que le génie appellât la poëſie au ſecours de la nature. Toute notre vie n'eſt qu'action: toute la ſociété n'eſt qu'un mouvement continuel de perſonnes, qui ſe remuent pour quelque fin.

Ainſi, ſi la poëſie veut nous attirer, nous toucher, nous fixer; il faut qu'elle nous préſente une action extraordinaire, entre mille qui ne le ſont point.

La ſingularité conſiſte, ou dans la choſe même qui ſe fait; comme quand Auguſte dans Corneille délibere avec Cinna & Maxime, tous deux conjurez contre lui, s'il quittera l'empire: ou dans les reſſorts qu'on emploie pour arriver à ſon but;

comme quand le même Auguſte pardonne à ſes ennemis pour les déſarmer. Ces reſſorts ſont de grandes vertus, ou de grands vices, une fineſſe d'eſprit, une étendue de génie extraordinaire, qui fait prendre aux événemens un tour tout-à-fait différent de celui qu'on devoit attendre. Cette ſingularité nous pique, & nous attache, parce qu'elle nous donne des impreſſions nouvelles, & qu'elle étend la ſphère de nos idées.

Ce n'eſt pas aſſez qu'une action ſoit ſinguliere, le goût demande encore d'autres qualitez. Si les reſſorts ſont trop compliquez, comme dans Heraclius, l'intrigue nous fatigue. D'un autre côté, s'ils ſont trop ſimples, l'eſprit languit, faute de mouvement: comme dans la Berenice de Racine. Il faut donc que l'action ſoit ſimple, & en même tems qu'elle ne le ſoit pas trop. Si les ſituations, les caractères, les intérêts avoient trop de conformité, ils cauſeroient le dégoût: d'un autre côté, ſi l'action étoit traverſée par un accident abſolument étranger, ou mal couſu avec le reſte, fut-il un lambeau de pourpre; le plaiſir ſeroit moins vif. L'ame une fois miſe en mouvement, n'aime point à être

arrêtée mal-à-propos, ni éloignée de son but. Il faut donc que l'action soit en même tems variée, & une, c'est-à-dire, que toutes ses parties, quoique différentes entre elles, s'embrassent mutuellement, pour composer un tout qui paroisse naturel.

Ces qualitez se trouveroient dans une action historique, si on la supposoit avec toute sa perfection possible; mais comme ces actions ne se trouvent presque jamais dans la nature, il étoit réservé à la poësie de nous en donner le spectacle & le plaisir.

QUATRIÉME REGLE,

Touchant les caractères, la conduite & le nombre des Acteurs.

Il y a dans la nature, ou dans la société commune, ce qui est ici la même chose, des actions où les acteurs sont multipliez sans besoin. Ils s'embarrassent plus qu'ils ne s'entr'aident: ils agissent sans concert; leurs caractères sont mal décidez, ou plutôt ils n'en ont point: leurs opérations sont lentes & ennuyeuses: leurs pensées communes & fausses: leurs discours impropres, ou foibles, ou remplis d'inutilitez. De sorte que si c'est un tout, c'est un tout bizarre, irrégulier, informe, où la

nature eſt plutôt défigurée, qu'embellie. Que diroit-on d'un peintre qui repréſenteroit les hommes, petits, maigres, boſſus, boiteux, &c. comme ils ſont ſouvent dans la nature ?

Les premiers artiſtes eurent beſoin de la raiſon des contraires pour tirer de tant de défauts, les principes du beau, de l'ordre, du grand, du touchant : & peut-être qu'il leur fut plus aiſé de procéder par cette méthode, que par le choix du meilleur : nous ſentons plus diſtinctement le mauvais que le bon.

En conſéquence de ces obſervations, il a été décidé, 1°. que le nombre des acteurs ſeroit reglé ſur le beſoin, je ne dis pas de la piéce, mais de l'action. (*a*) Le beſoin de la piéce eſt ſouvent celui du poëte, qui pour remplir un vuide, ou écarter un obſtacle, fait paroître ou diſparoître un acteur, ſans que la vraiſemblance de l'action l'exige. C'eſt Virgile qui fait emporter Creüſe par un prodige, pour donner lieu à un ſecond hymen, ſans lequel

(*a*) Pour faire ſentir la différence qu'il y a entre le beſoin de la piéce & le beſoin de l'action, il ſuffit de jetter les yeux ſur les Horaces de Corneille. Le beſoin de l'action ſe bornoit à trois actes, ou à quatre tout au plus ; & le beſoin de la piéce a conduit le poëte juſqu'à cinq.

tomboit tout l'édifice de ſon poëme. C'eſt quelque poëte moderne, qui, pour éviter de trop longs ou de trop fréquens monologues, introduit tantôt un confident inutile au mouvement de l'action, tantôt une autre petite action épiſodique, pour ramener ou attendre les acteurs de l'action principale, dont l'intérêt ſe trouve ainſi partagé, & par conſéquent affoibli.

2°. Les acteurs auront des caractères marquez, qui ſeront le principe de tous leurs mouvemens : vertus ou vices, il n'importe à la poëſie. Agamemnon ſera orgueilleux, Achille fier, Ulyſſe prudent; & s'ils péchent, ce ſera plutôt par excès, que par défaut. Agamemnon ira juſqu'à l'outrage; Achille, juſqu'à la fureur; & Ulyſſe touchera preſqu'à la fourberie.

3°. Ils feront ce qu'ils doivent faire, & ne feront que ce qu'ils doivent. Il s'agiſſoit d'aller à la découverte dans le camp Troyen. Il falloit y envoyer des hommes munis de prudence & de courage pour prévoir les dangers, & ſe tirer de ceux qu'ils n'auroient pas prévus. Ulyſſe & Diomede ſont choiſis : l'un voit tout ce que peut voir la prudence humaine : l'autre exécute tout ce qu'on peut attendre d'un

courage héroïque. Chacun fait ſon rôle: On reconnoît les acteurs à leurs actions, c'eſt la belle maniere de les peindre.

4°. Enfin, les caractères ſeront contraſtez : c'eſt-à-dire, que chacun aura le ſien, avec une différence ſenſible ; & qu'on les montrera, de ſorte que la comparaiſon les faſſe ſortir mutuellement. Il y a mille exemples du contraſte dans tous les poëtes, & dans tous les peintres. Ce ſont deux freres, dont l'un eſt trop indulgent, l'autre trop dur : c'eſt le pere avare vis-à-vis d'un fils prodigue : c'eſt le miſantrope vis-à-vis de l'homme du monde, qui pardonne au genre humain : c'eſt le vieux Priam aux pieds du jeune Achille, & qui lui baiſe les mains, ces mains teintes encore du ſang de ſes fils. Si les caractères ne different point par l'eſpece, ils doivent différer au moins par les degrez. Horace & Curiace ſont deux héros, dont le caractère eſt la valeur ; mais l'un eſt plus fier, l'autre plus humain.

IV.

Les régles de la Poëſie du ſtyle ſont renfermées dans l'imitation de la belle nature.

La Poëſie des choſes, qui conſiſte dans

la création & la diſpoſition des objets, doit tout à l'imitation, comme on l'a vu juſqu'ici. Il en eſt de même de la Poëſie du ſtyle, & de celle du vers, ainſi nommées par oppoſition à la Poëſie des choſes.

La Poëſie du ſtyle comprend les penſées, les mots, les tours & l'harmonie. Toutes ces parties ſe trouvent dans la proſe même, & elles ſeront diſcutées avec étendue lorſqu'il s'agira de l'Oraiſon. Mais comme dans les arts, tels que la poëſie, il s'agit non-ſeulement de rendre la nature, mais de la rendre avec tous ſes agrémens & ſes charmes poſſibles; la poëſie, pour arriver à ſa fin, a été en droit d'y ajouter un degré de perfection, qui les élevât en quelque ſorte au-deſſus de leur condition naturelle.

C'eſt pour cette raiſon que les penſées, les mots, les tours ont dans la poëſie une hardieſſe, une liberté, une richeſſe qui paroîtroit exceſſive dans le langage ordinaire. Ce ſont des comparaiſons ſoutenues, des métaphores éclatantes, des répétitions vives, des apoſtrophes ſingulieres. C'eſt l'*Aurore fille du matin, qui ouvre les portes de l'Orient avec ſes doigts de roſes.* C'eſt un fleuve *appuyé ſur ſon urne*

penchante, qui dort au bruit flatteur de ſon onde naiſſante : ce ſont les *jeunes Zephirs qui folâtrent dans les prairies émaillées*, ou *les Nayades qui ſe jouent dans leurs palais de cryſtal.* Ce n'eſt point un repas, c'eſt une fête :

Quæſitique decent cultus magis atque color s
Inſoliti, nec erit tanto ars deprenſa pudori.

Cette licence eſt cependant reglée par les loix de l'imitation : c'eſt l'état & la ſituation de celui qui parle, qui marque le ton du diſcours :

Si dicentis erunt fortunis abſona dictâ,
Romani tollent equites peditéſque cachinnum.

L'ode même dans ſes écarts, & l'épopée dans ſon feu, ne ſont autoriſées que par l'ivreſſe du ſentiment, ou par la force de l'inſpiration, dans leſquelles on ſuppoſe le poëte : ſans cela, l'art ſe feroit tort à lui-même, & la nature ſeroit mal imitée.

Nous ne nous arrêterons pas davantage à ces trois parties de la poëſie du ſtyle ; parce qu'il eſt aiſé de s'en former une idée juſte par la ſeule lecture des bons poëtes : il n'en eſt pas de même de la quatriéme, qui eſt l'harmonie :

Non quivis videt immodulata poëmata iudex.

L'harmonie,

L'Harmonie, en général, eſt un rapport de convenance, une eſpéce de concert de deux ou de pluſieurs choſes. Elle naît de l'ordre, & produit preſque tous les plaiſirs de l'eſprit. Son reſſort eſt d'une étendue infinie; mais elle eſt ſur-tout l'ame des beaux Arts.

Il y a trois ſortes d'harmonie dans la Poëſie : la premiere eſt celle du ſtyle, qui doit s'accorder avec le ſujet qu'on traite, qui met une juſte proportion entre l'un & l'autre. Les arts forment une eſpéce de république, où chacun doit figurer ſelon ſon état. Quelle différence entre le ton de l'épopée, & celui de la tragédie! Parcourez toutes les autres eſpéces, la comédie, la poëſie lyrique, la paſtorale, &c. vous ſentirez toujours cette différence. (*a*)

Si cette harmonie manque à quelque poëme que ce ſoit, il devient une maſcarade : c'eſt une ſorte de groteſque qui tient de la parodie. Et ſi quelquefois la tragédie s'abbaiſſe, ou la comédie s'éleve; c'eſt pour ſe mettre au niveau de leur matiere, qui varie de tems en tems; & l'ob-

(a) *Itaque & in tragœdiâ comicum vitioſum eſt & in comœdiâ turpe tragicum, & in cæteris, ſuus eſt cujuſque certus ſonus, & quædam intelligentibus nota vox.* Cic. de Invent. cap. 2.

jection même ſe retourne en preuve du principe.

Cette harmonie eſt eſſentielle : mais on ne peut que la ſentir, & malheureuſement les auteurs ne la ſentent pas toujours aſſez. Souvent les genres ſont confondus. On trouve dans le même ouvrage des vers tragiques, lyriques, comiques, qui ne ſont nullement autoriſez par la penſée qu'ils renferment. Pourquoi donc vous mêlez-vous de peindre, puiſque vous n'entendez rien au coloris ?

Deſcriptas ſervare vices operúmque colores
Cur ego ſi nequeo ignoróque, poëta ſalutor ?

Une oreille délicate reconnoît preſque par le caractère ſeul du vers, le genre de la piece dont il eſt tiré. Citez-nous Corneille, Moliere, la Fontaine, Segrais, Rouſſeau, on ne s'y méprend pas. Un vers d'Ovide ſe reconnoît entre mille de Virgile. Il n'eſt pas néceſſaire de nommer les auteurs : on les reconnoît à leur ſtyle, comme les héros d'Homere à leurs actions.

La ſeconde ſorte d'harmonie conſiſte dans le rapport des ſons & des mots avec l'objet de la penſée. Les écrivains en proſe même doivent s'en faire une régle (*a*) : à

(*a*) Voyez le 4. tom.

plus forte raiſon (a) les poëtes doivent-ils l'obſerver. Auſſi ne les voit-on pas exprimer par des mots rudes, ce qui eſt doux; ni par des mots gracieux, ce qui eſt déſagréable & dur:

Carmine non levi dicenda eſt ſcabra crepido.

Rarement chez eux l'oreille eſt en contradiction avec l'eſprit.

La troiſiéme eſpéce d'harmonie dans la Poëſie peut être appellée artificielle, par oppoſition aux deux autres eſpéces; parce que, quoique fondée dans la nature, auſſi bien que les deux autres, elle ne ſe montre bien ſenſiblement que dans la Poëſie. Elle conſiſte dans un certain art, qui, outre le choix des expreſſions & des ſons par rapport à leurs ſens, les aſſortit entr'eux de maniere, que toutes les ſillabes d'un vers, priſes enſemble, produiſent par leur ſon, leur nombre, leur quantité, une autre ſorte d'expreſſion qui ajoute encore à la ſignification naturelle des mots.

Chaque choſe a ſa marche dans l'Univers. Il y a des mouvemens qui ſont gra-

(a) *Aures, vel animus aurium nuncio, naturalem quandam in ſe continet vocum omnium menſionem. Itaque & longa & brevia judicat... Mutila ſentit quædam quaſi decurtata, &c.* Cic. in Oratore.

ves & majeſtueux : il y en a qui ſont vifs & rapides : il y en a qui ſont ſimples & doux. De même, la Poëſie a des marches de différentes eſpéces, pour imiter ces mouvemens, & peindre à l'oreille par une ſorte de mélodie, ce qu'elle peint à l'eſprit par les mots. C'eſt une ſorte de chant muſical, qui porte le caractère non-ſeulement du ſujet en général, mais de chaque objet en particulier. Cette harmonie n'appartient principalement qu'à la poëſie : & c'eſt le point exquis de la verſification.

Qu'on ouvre Homere & Virgile ; on y trouvera preſque par-tout une expreſſion muſicale de la plûpart des objets. Virgile ne l'a jamais manquée : on la ſent chez lui, lors même qu'on ne peut dire en quoi elle conſiſte. Souvent elle eſt ſi ſenſible, qu'elle frappe les oreilles les moins attentives :

Continuò ventis ſurgentibus, aut freta ponti
Incipiunt agitata tumeſcere, & aridus altis
Montibus audiri fragor, aut reſonantia longè
Littora miſceri, & nemorum increbreſcere murmur.

Et dans l'Eneïde, en parlant du trait foible que lance le vieux Priam :

Sic fatus ſenior : telúmque imbelle ſine ictu
Conjecit, rauco quod protinus ære repulſum,
Et ſummo clypei nequicquam umbone pependit.

Je ne puis omettre cet exemple tiré d'Horace :

Quâ pinus ingens, albáque populus
Umbram hoſpitalem conſociare amant
Ramis, & obliquo laborat
Limpha fugax trepidare rivo.

Au reſtè, s'il y a des gens à qui la nature a refuſé le plaiſir des oreilles, ce n'eſt point pour eux que ces remarques ont été faites. On pourroit leur citer les autoritez des Grecs & des Latins, qui ſont entrez dans le plus grand détail par rapport à l'harmonie du langage ; (*a*) mais je me bornerai à celle de Vida ; d'autant plus, qu'il donne en même tems le précepte & l'exemple :

Haud ſatis eſt illis (poëtis) utcumque claudere verſum,
Et res verborum propria vi reddere claras.
Omnia ſed numeris vocum concordibus aptant,
Atque ſono quæcumque canunt imitantur, & apta
Verborum facie, & quæſito carminis ore.
Nam diverſa opus eſt veluti dare verſibus ora
Diverſóſque habitus : ne qualis primus & alter,
Talis & inde alter vultúque incedat eodem.
Hic melior motúque pedum & pernicibus alis,

(*a*) Voyez Ciceron dans ſon Orateur & dans ſon dernier Livre *de Orat.* Denis d'Halicarnaſſe dans ſon traité de l'Arrangement des mots. Quintilien liv. 9. & Voſſius dans ſes Inſtitutions Oratoires, & dans ſon traité de la Grammaire.

Mollè viam tacito lapsu per levia radit.
Ille autem membris ac mole ignavius ingens
Incedit tardo molimine subsidendo.
Ecce aliquis subit egregio pulcherrimus ore,
Cui lætum membris Venus omnibus afflat honorem.
Contra alius rudis informes ostendit & artus,
Hirsutumque supercilium, ac caudam sinuosam,
Horribilis visu, simile illæsibilis ipso:
Nec verò hæsitat lege Latæ, sine mente figuræ,
Sed facies sua pro meritis, habitusque sonistræ
Cunctis cuique suus, vocum discrimine certo, &c.

La suite en est aussi agréable qu'instructive ; & elle forme pour nous une preuve sans réplique.

Telle est l'harmonie qui régne dans les poëtes Grecs & chez les Latins.

Cette harmonie peut-elle se trouver dans nos poëtes ? Il y a une opinion établie en faveur des Anciens, & entierement contraire aux Modernes. Voyons sur quoi elle est fondée ; & supposé qu'elle soit injuste, osons prendre modestement ce qui nous appartient.

Les Langues ne se sont point faites par système : & dès qu'elles ont leur source dans la nature même des hommes, il est nécessaire qu'elles se ressemblent toutes par bien des endroits, & que leur fraternité se retrouve jusque dans la versification.

Pour le faire mieux ſentir, qu'on nous permette de reprendre les choſes de plus haut.

L'harmonie doit toujours régner dans le diſcours, de quelque genre qu'il ſoit. Si ſes parties ne ſont point d'accord entre elles, il ne peut être bien reçu. Mais quelquefois cette harmonie eſt ſoumiſe à des régles poſitives & fixes; quelquefois elle n'en a que de vagues, & d'indéterminées.

Dans le premier cas elle produit ce qu'on appelle *vers*. Dans le ſecond, c'eſt de la proſe : la nature ſeule & le goût de l'écrivain y meſurent les mots, les ſons, les phraſes. Quand la période commence, l'eſprit & l'oreille s'ajuſtent & s'alignent pour faire quadrer enſemble la penſée & l'expreſſion, & les mener de concert juſqu'à une chûte commune, qui les termine en même tems, & d'une maniere qui leur convient. Après quoi c'eſt une autre période, qui amenant une autre penſée, arrivera auſſi ſur un autre pied, ſans que la précédente lui ſerve de modéle : & ainſi deſuite. Tellement que la proſe nombreuſe, quoique liée par une ſorte d'accord dans toutes ſes parties, reſte cependant toujours libre au milieu de ſes chaînes.

Il n'en eſt pas de même pour les vers. Tout y eſt déterminé par des loix fixes, & dont rien n'affranchit. La meſure eſt dreſſée : il faut la remplir avec préciſion ; ni plus ni moins ; la penſée finie, ou non : la régle eſt ſtricte, & de rigueur.

Un vers eſt donc une ligne dont toutes les ſillabes ſont reglées. Et elles ſont reglées, ſoit pour la quantité, qui les rend brèves ou longues ; ſoit pour le nombre, qui fait qu'il y en a plus ou moins ; quelquefois même elles le ſont pour l'un & pour l'autre. Il y a des vers latins, dont les ſillabes ſont réglées pour la quantité & pour le nombre : comme l'aſclépiade, l'hendécaſillabe. Il y en a qui ne le ſont que pour la quantité ſeulement : comme les hexamétres. Les vers françois ne le ſont que pour le nombre des ſillabes.

On ſait que les Latins nommerent ainſi le vers, parce qu'il ramene toujours les mêmes nombres, les mêmes meſures, les mêmes pieds : ou, ſi l'on veut, parce que, quand on l'a écrit, fût-on au milieu de la page, on recommence la ligne. Ils appelloient *Verſus*, tout ce qui étoit mis en ligne, & qui, par-là, faiſoit ordre.

Une meſure eſt un eſpace qui con-

tient un, ou plusieurs tems. L'étendue du tems est d'une fixation arbitraire. Si un tems est l'espace dans lequel on prononce une syllabe longue; un demi-tems sera pour la syllabe brève. De ces tems & de ces demi-tems sont composées les mesures: de ces mesures sont composez les vers; & enfin de ceux-ci sont composez les poëmes. Pied & mesure sont ordinairement la même chose.

Les principales mesures qui composent les vers grecs & les latins sont de deux, ou de trois syllabes: de deux syllabes qui sont ou longues, comme le spondée qu'on marque ainsi - -: ou brèves, comme le pyrrique ◡ ◡: ou brève l'une & l'autre longue, comme l'iambe ◡ -: ou l'une longue & l'autre brève, le trochée - ◡. Celles de trois syllabes sont le dactyle - ◡ ◡: l'anapeste ◡ ◡ -: le tribraque ◡ ◡ ◡: le molosse - - -.

Des différentes combinaisons de ces pieds, & de leur nombre se sont formées différentes especes de vers chez les Anciens.

1°. L'hexamétre, ou héroïque, qui a six mesures:

2°. Le pentamétre qui en a cinq:

1 2 3 4 5 6
Principi-is obſ-ta : ſe-rò medi-cina pa-ratur
1 2 3 4 5
Cum mala-per lon-gas in-value-re moras.

3°. L'iambique, dont il y a trois eſpéces : le dimétre, qui a quatre meſures, qui ſe battent en deux fois : le triméttre, qui en a ſix, le tétramétre, qui en a huit.

4°. Les lyriques qui ſe chantoient ſur la lyre : telles ſont les Odes de Sappho, d'Alcée, d'Anacréon, d'Horace.

Toutes ces ſortes de vers ont non-ſeulement le nombre de leurs pieds fixé, mais encore le genre de pieds déterminé.

Mais il n'en fut pas de même dans l'origine. Il n'y avoit que le nombre de ſillabes qui fût décidé. Tout l'art conſiſtoit à en mettre dans une ligne d'abord un certain nombre ; enſuite un autre nombre à-peu-près égal ; & quand le couplet, ou, ce qui eſt la même choſe, la ſtrophe étoit finie, elle ſervoit de régle pour la ſuivante, ſuppoſé qu'elles duſſent figurer enſemble. Cela ſe prouve par l'hiſtoire même de la verſification.

On ne s'aviſa pas tout d'un coup de faire des vers. Ils ne vinrent qu'après le chant. Quelqu'un, ayant chanté des paroles, &

ſe trouvant ſatisfait du chant, voulut porter le même air ſur d'autres paroles. Pour cela, il fut obligé de regler les paroles du ſecond couplet, ſur celles du premier. Ainſi la premiere ſtrophe de la premiere Ode de Pindare ſe trouvant de dix-ſept vers, dont quelques-uns de huit ſillabes, quelques-uns de ſix, de ſept, de onze; il fallut que dans la ſeconde, qui figuroit avec la premiere, il y eût même nombre de ſillabes & de vers, & dans le même ordre. Voilà quel fut le premier degré de la verſification; qui, comme on voit, ſe bornoit à compter les ſillabes de toute une ſtrophe, & à les diſtribuer en petites lignes, qu'on appella *vers*; parce qu'on trouva plus aiſé & plus commode de concerter les paroles de vers en vers, que de ſtrophe en ſtrophe.

On obſerva enſuite que le chant s'adaptoit beaucoup mieux aux paroles, quand les brèves & les longues ſe trouvoient placées en même ordre, dans chaque ſtrophe, pour répondre exactement aux mêmes tenues des tons. En conſéquence, on travailla à donner une durée fixe à chaque ſillabe, en la décidant brève ou longue. Après quoi, on en forma, ce

qu'on appella des pieds, c'eſt-à-dire, de petits eſpaces tout meſurez, qui fuſſent au vers, ce que le vers eſt à la ſtrophe : & de ces petites piéces ainſi taillées, & plus ou moins multipliées, on figura divers aſſortimens, d'où réſulterent les eſpéces de vers dont nous avons parlé.

Ces arrangemens n'ayant été pris d'abord que pour la poëſie lyrique, dont les couplets devoient être chantez ſur le même air, ne furent point ſuivis ſi exactement dans les autres vers. Les poëtes ſe rapprocherent de la premiere façon ; & en conſervant la même longueur des vers, & le même nombre des meſures, ils reprirent une partie de cette ancienne liberté, qui leur avoit laiſſé le choix des brèves & des longues. On leur permit de mettre à leur gré deux brèves à la place d'une longue, ou une longue à la place de deux brèves dans la même meſure ; c'eſt-à-dire, un ſpondée pour un dactyle, un dactyle pour un ſpondée, un tribraque pour un iambe, un anapeſte pour un dactyle ; à condition néantmoins qu'ils ſeroient aſtreints de rigueur à certains pieds, à la fin du vers, où la chûte doit être préparée & faite avec ſoin. Ainſi dans le vers hexa-

mètre, les poëtes ſont liez au cinquiéme & ſixiéme pieds. Dans le pentamétre aux deux derniers; & dans l'iambique, ſurtout au dernier.

Et c'eſt dans cette derniere forme à-peu-près qu'a été jettée la verſification des Langues modernes, & particuliérement celle de la Françoiſe.

Nos peres, ayant ſenti que la baſe eſſentielle de toute verſification étoit une étendue diviſée par meſures & par tems, & que le reſte étoit preſque arbitraire, convinrent d'abord de fixer cette étendue au nombre de douze tems, ou de dix, ou de huit, ou de ſept; ſoit que la nature leur apprît à faire ce choix, ou que les Latins leur en euſſent montré l'exemple. Cette étendue une fois fixée, & tracée comme une ſorte de canevas, il s'agiſſoit de la remplir de ſillabes & de mots.

Les Latins & les Grecs qui avoient diſtingué dans chaque ſillabe, la durée, qu'ils appellerent quantité, & le ſon, qui fait qu'elle eſt douce ou dure, grave ou aiguë, maigre ou pleine, ſonore ou ſourde, voulurent que leurs verſificateurs, libres dans le choix des ſons, fuſſent au moins liez par rapport à leur durée, ſur-

ſon deſquelles les autres ſont longues. Il y a apparence que les Latins en uſoient à-peu-près de même que nous, dans l'uſage ordinaire des converſations. Si dans la prononciation ſoutenue, ils marquoient davantage les longues & les brèves; nous ne le faiſons pas moins qu'eux. M. l'abbé d'Olivet l'a démontré dans ſon Traité de la Proſodie françoiſe. Il ne faut que lire avec quelque attention pour s'en convaincre. Nous avons des longues, des plus longues, des brèves, des plus brèves, & des muettes qui ſont très-brèves, dont le mélange peut produire, & produit réellement, dans les bons verſificateurs, le même effet pour une oreille attentive & exercée, que dans la verſification latine. On en peut juger par quelques vers qui ſuivent, & qu'on regarderoit peut-être dans les Anciens comme des exemples frappans de l'harmonie poëtique :

Cadences marquées pour l'imitation.

Ses murs, dont le ſommet ſe dérobe à la vûe,
Sur la cime d'un roc s'allongent ſur la nuë. ...
Ses ais demi-pourris que l'âge a relâchez,
Sont à coups de maillets unis & rapprochez.
Sous les coups redoublez tous les bancs retentiſſent.
Les murs en ſont émus, les voutes en mugiſſent,

Et

Et l'orgue même en pouſſe un long gémiſſement.
Que fais-tu Chantre hélas ! dans ce triſte moment ?
Tu dors d'un profond ſomme : *Boil.*

On admire le *procumbit* de Virgile, cette chûte eſt-elle moins heureuſe ?

Sa croupe ſe recourbe en replis tortueux. *Rac.*
Un jour ſur ſes longs pieds alloit je ne ſais où,
Un Heron au long bec emmanché d'un long cou :
Il côtoyoit une riviere. *La Font.*

Cadence preſſée.

Le Prélat & ſa troupe à pas tumultueux.....
Le Prélat hors du lit, impétueux s'élance. *Boil.*

Cadence douce.

Il eſt un heureux choix de ſons harmonieux. *Boil.*
Source délicieuſe en misères féconde. *Cor.*

Cadence dure.

Gardez qu'une voyelle à courir trop hâtée
Ne ſoit d'une voyelle en ſon chemin heurtée....
D'une ſubite horreur ſes cheveux ſe hériſſent. *Boil.*

Cadence grave.

Quatre bœufs attelez d'un pas tranquille & lent
Promenoient dans Paris le Monarque indolent.
Traçât à pas tardifs un pénible ſillon. *Boil.*

Cadence légere.

Tient un verre de vin qui rit dans la fougere....
Il fait jaillir un feu qui pétille en ſortant....

Qu'à ſon gré déſormais la fortune me joue,
On me verra dormir au branle de ſa roue.

Cette cadence ſi marquée ne ſe ſoutient pas toujours dans nos meilleurs verſificateurs, il eſt vrai : mais ſe ſoutient-elle davantage dans les Latins ? Ils ſe font un plaiſir, de même que nous, d'exprimer avec ſoin certaines penſées auxquelles les mots de leur langue paroiſſent ſe prêter de meilleure grace ; mais dans les autres occaſions, ils ſe contentent d'une cadence ſimple & ordinaire, qui conſiſte à rendre le vers coulant, & à écarter avec ſoin tout ce qui pourroit choquer une oreille délicate.

Quand on dit que les verſificateurs ſe font un plaiſir de faire certaines cadences plus ſenſibles, ce n'eſt pas qu'on veuille dire que Deſpréaux, Racine, ni les autres, aient compté, peſé, & meſuré chacune de leurs ſillabes. » Je ne les en ſoupçonne » pas, dit M. l'abbé d'Olivet, non plus » qu'Homere ni Virgile, quoique leurs » Interprétes ſoient en poſſeſſion de le di- » re. Mais ce que je croirois volontiers, » c'eſt que la nature, quand elle a formé » un grand poëte, le dirige par des reſſorts » cachez, qui le rendent docile à un art

» dont il ne ſe doute point ; comme elle » apprend au petit enfant du laboureur, » ſur quel ton il doit prier, appeller, ca- » reſſer, ſe plaindre.

C'eſt par cet inſtinct que nos poëtes lyriques emploient à propos les grands & les petits vers, qui font le même effet, & peut-être plus heureuſement & plus conſtamment que dans le Latin. Le grand vers a plus de majeſté : le petit a ordinairement plus de feu ou de douceur. Qu'on faſſe attention à l'uſage que nos poëtes lyriques en ont ſu faire :

Ont-ils rendu l'eſprit ? Ce n'eſt plus que pouſſiere
Que cette Majeſté ſi pompeuſe & ſi fiere,
Dont l'éclat orgueilleux étonnoit l'Univers :
Et dans ces grands tombeaux où leurs ames hautaines
Font encore les vaines,
Ils ſont mangez des vers. Malherbe.

Et Rouſſeau :

Conti n'eſt plus : ô Ciel ! ſes vertus, ſon courage,
La ſublime valeur, le zèle pour ſon Roi
N'ont pu le garantir au milieu de ſon âge
De la commune loi.
Il n'eſt plus : & les Dieux en des tems ſi funeſtes
N'ont fait que le montrer aux regards des mortels.
Soumettons-nous : allons porter ces triſtes reſtes
Au pied de leurs autels.

Elevons à ſa cendre un monument célebre,
Que le jour de la nuit emprunte les couleurs :
Soupirons, gémiſſons ſur ce tombeau funébre
Arroſé de nos pleurs. (*a*)

Il faut ſe ſouvenir de ces vers de M. de la Mothe.

Les vers ſont enfans de la Lyre :
On doit les chanter, non les lire.
A peine aujourd'hui les lit-on.

Examinons maintenant ſi c'étoit un avantage réel pour la poëſie des Anciens, que les pieds fuſſent meſurez & reglez pour chaque eſpéce de vers. Car dans les langues modernes ils ne le ſont point. Et lorſque les dactyles & les ſpondées ſont employez, ce n'eſt point la loi du vers, mais le goût de l'oreille qui l'ordonne.

Il eſt certain que dans ce vers, *Nemorum increbreſcere murmur*, ce n'eſt point le dactyle, mais le ſon même des ſillabes qui en fait la beauté harmonique. Portez le dactyle ſur d'autres mots : *quatit ungula campum*, ce n'eſt point l'orage qui frémit. Ce ne ſont point non plus les brè-

(*a*) On vante ce vers de Virgile, à cauſe du verbe rejetté à l'autre vers :

Extinctum Nymphæ crudeli funere Daphnim
Flebant.

ves qui expriment mieux que les longues : *murmur* eſt auſſi expreſſif que *increbreſcere.*

D'ailleurs ſi le dactyle & les autres pieds produiſoient l'harmonie du vers ; comme il paroît certain que cette harmonie n'eſt qu'un concert des ſons avec la penſée qu'ils expriment, (à moins qu'on ne veuille dire que les ſons rapides expriment bien ce qui eſt lent) il s'enſuivroit que c'étoit un inconvénient dans la poëſie des Latins, que d'y avoir reglé la place des brèves & des longues : & qu'il devoit en réſulter néceſſairement autant de défauts que de beautez. (Si ce n'eſt encore, qu'on prétende que la penſée pouvoit être chez eux toujours conforme à la marche reglée de la verſification.)

Je ſuppoſe, par exemple, une piéce entiere, en vers aſclepiades, où toutes les ſillabes ſont réglées & comptées. Si on veut que la beauté harmonique qui réſulte de l'accord des ſons avec la penſée, s'y trouve d'un bout à l'autre ; il eſt néceſſaire que le même caractère des objets y régne du commencement à la fin : & ſi elle ne s'y trouve point dans quelques endroits ; c'eſt un défaut, par la raiſon que c'eſt une beauté dans ceux où elle ſe trouve. Par

exemple dans ces deux vers d'Horace, dont on loue l'harmonie ;

Semotique priùs tarda necessitas
Lethi corripuit gradum.

Si *corripuit gradum* a une harmonie expressive par ses deux dactyles ; *tarda necessitas* qui a un sens tout contraire, doit avoir une harmonie vicieuse, par la raison qu'il forme aussi deux dactyles.

Les Grecs & les Latins ont si bien senti cette difficulté, que dans les Ouvrages de longue haleine, ils ont réglé plutôt les tems que les pieds. Dans les vers hexamétres, de six pieds il y en a quatre qui sont libres. C'est de cette liberté que ce vers tire presque toutes les beautez qu'il a du côté des longues & des brèves ; & la contrainte du cinquiéme & du sixiéme pourroit bien n'être qu'une beauté arbitraire, qu'une espéce de *rime de quantité*, qui répond à la *rime de sons*, dans nos vers françois. D'où il suit que, dans les vers hexamétres & dans les alexandrins les choses étant à-peu-près égales, dans les lyriques, les Grecs & les Latins avoient peut-être moins d'avantage que nous.

Un autre inconvénient encore dans la

verſification des Anciens, c'eſt que chez eux, les tems ſont tellement remplis par les ſillabes, qu'il n'y reſte aucun vuide pour y placer les repos néceſſaires dans tout diſcours, & qu'on marque ordinairement par la virgule & le point : repos qui doivent être ménagez encore plus dans la verſification, que les ſoupirs & les pauſes dans le chant muſical. Les Latins & les Grecs étoient forcez, ou d'omettre ces repos, ce qui gênoit la prononciation, & faiſoit tort au ſens ; ou, s'ils ne les omettoient pas, ils troubloient néceſſairement la meſure & détruiſoient le mouvement.

Dans la verſification françoiſe, les repos ménagez par une oreille délicate, qui eſt toujours d'intelligence avec l'eſprit, ſe trouvent placez dans la meſure même qu'ils précédent, ou qu'ils ſuivent : & bien loin de rompre le mouvement, ils ne ſervent qu'à varier l'harmonie, en même tems qu'ils ſoulagent l'eſprit. Si les repos ſont trop longs ; ils ſe placent au bout du vers, & font une meſure entiere, qui n'entame point le mouvement du vers ſuivant. Deſorte que par le choix & la combinaiſon des brèves & des longues, faites au gré de l'oreille, & par la diſtri-

bution des repos ſelon que le ſens l'exige, ſans qu'ils faſſent tort aux meſures ; nos vers doivent avoir un mouvement beaucoup plus régulier que ceux des Grecs & des Latins. Auſſi l'éprouve-t-on en liſant les vers françois : & il eſt aiſé de s'en convaincre à quiconque a l'oreille un peu inſtruite. Par exemple dans ces deux vers :

Il ouvre un large bec, laiſſe tomber ſa proie.
Le Renard s'en ſaiſit, & dit, ...

la troiſiéme meſure du premier, qui doit faire deux tems, ne pouvant être remplie par la derniere ſillabe du mot, lar*ge*, qui eſt très-brève, & par celle du mot *bec*, qui ne l'eſt guères moins ; le repos qui ſuit, & qui eſt marqué par la virgule, remplit le vuide qui reſte, & ſatisfait également l'eſprit & l'oreille. De même dans le ſuivant, ces deux mots, *& dit*, qui font deux ſillabes très-brèves, ſe trouvent entre deux repos ; ils prennent celui qui les ſuit, pour rendre complette leur meſure, & laiſſent le précédent au mot *ſaiſit*, qui s'en accommode pour remplir le vuide de la ſienne. Il doit en être de même dans tous les vers bien faits.

De tout ce que nous avons dit juſqu'ici

ſur la verſification tant grecque & latine, que françoiſe, il faut conclure : 1°. Que comme dans les vers lyriques partagez en couplets ſur le même air, les Anciens avoient une régle artificielle qui, déterminant la place des ſillabes longues & des brèves, devoit contribuer à la beauté du chant ; de même ceux de nos poëtes qui font des couplets pour être chantez, doivent au moins ſuivre la régle naturelle de l'oreille, pour placer auſſi les longues & les brèves ſelon que l'air l'exige.

2°. Que dans les vers lyriques qui ne ſont point partagez en couplets, le muſicien & le poëte doivent tellement s'ajuſter enſemble pour les longues & pour les brèves, qu'ils profitent de tout l'avantage qu'ils ont de n'être point aſſervis aux pieds du vers ſaphique, de l'alcaïque, de l'aſclépiade des Latins, qui devoient néceſſairement ramener une certaine uniformité dans la muſique.

3°. Que dans les vers qui ne doivent point être mis en muſique, nos poëtes trouvant dans notre langue des ſons de toutes eſpeces, des ſillabes longues & de plus longues, des brèves & de plus brèves & de très-brèves, ayant d'ailleurs les mê-

mes mouvemens, les mêmes tems que les Latins, ayant l'agrément des finales, & outre cela un avantage propre qui eſt de pouvoir faire entrer la plûpart des repos de la prononciation dans la meſure, nos vers doivent être auſſi beaux & auſſi agréables que ceux des Latins.

Pourquoi cette conſéquence nous paroît-elle un paradoxe? Pourquoi ne ſentons-nous point l'harmonie de nos vers, comme nous ſentons celle des Latins?

Me permettra-t-on de le dire pour nous juſtifier en quelque ſorte. L'oreille a ſes préjugez auſſi bien que l'eſprit. Et pour peu que l'habitude s'en mêle, l'erreur a autant de crédit qu'une vérité démontrée.

Il y a chez les Anciens une ſorte de méchaniſme auquel l'oreille s'habitue: c'eſt non-ſeulement le même eſpace à parcourir; mais encore la même marche & même retour de brèves & de longues, qu'on peut comparer à ces refreins, dont le chant nous paroît, quand une fois nous le ſavons, plus naturel que celui de la plus touchante mélodie, qui ne s'eſt fait entendre qu'une fois. Par exemple quand nous avons entendu cinq ou ſix vers aſclépiades galoppans ſur les mêmes dacty-

les ; nous ſavons ſi bien cette marche que notre oreille prend les devants, & ſe frappe elle-même des ſons brefs ou longs qu'elle a retenus. C'eſt cette habitude qui nous fait paroître ſi chantans les vers grecs & les latins ; & comme nous ne l'avons pas pour nos vers françois, qui peuvent revenir mille fois, ſans rapporter deux fois à l'oreille les mêmes ſons, ni la même quantité des ſillabes ; les plus beaux vers françois ſont pour nous, ce qu'eſt un bel air que nous entendons pour la premiere fois.

Quand on voulu nous donner une idée de l'harmonie des vers, on nous fit connoître les pieds, & enſuite ſcander

Quadrupedante putrem ſonitu quatit ungula campum.

Et pour nous en faire mieux ſentir la cadence, on la compara avec celle-ci :

Olli inter ſeſe magna vi brachia tollunt.

Et on nous fit entendre que les vers étoient plus ou moins harmonieux, ſelon qu'ils approchoient plus ou moins de ce caractère muſical, qui a tant de rapport avec l'objet de la penſée. On nous laiſſa croire en même tems, que cette beauté venoit des dactyles & des ſpondées, plutôt que

des longues & des brèves, & du ſon même des mots, des ſillabes, des lettres. Aſſez long-tems après, quand nous entrâmes dans nos poëtes, ſans nous être préparez à cette lecture par aucune réflexion ſur les loix de notre Grammaire ni ſur le génie de notre langue; ne voyant plus ni dactyles ni ſpondées, ne ſoupçonnant même ni longues ni brèves; il n'eſt point étonnant que nous ayons fait, & que nous faſſions encore, ſi peu de cas de notre bien, que nous ne connoiſſons pas; & que nous eſtimions tant celui des étrangers, dont nous nous ſommes nourris uniquement, & occupez depuis notre enfance. Il étoit bien permis d'avoir ces idées dans le tems de la renaiſſance des Lettres; lorſque la langue Françoiſe étoit encore informe. Mais aujourd'hui qu'elle eſt devenue une des plus polies & des plus belles Langues du monde; & qu'elle a produit des chefs-d'œuvre dans tous les genres; cette queſtion mérite au moins d'être examinée; & c'eſt être doublement injuſte, que de décider pour la négative, ſans y avoir auparavant mûrement réfléchi.

Au reſte nous n'eſpérons pas, que tout

ce que nous venons de dire, ſoit ſans difficulté pour bien des perſonnes : nous avertiſſons ſeulement que ſi on veut ſe donner la peine d'y faire attention ; ce ne ſera qu'à l'avantage & à la gloire d'une langue que nous devons aimer, nous ſur-tout, puiſqu'elle fait aujourd'hui les délices des autres Peuples.

V.

En quoi conſiſte la Poëſie du vers.

Ce qui donne lieu à cette queſtion, c'eſt qu'on voit des vers qui ont la meſure & le nombre des pieds, qui ont les figures & les tours poëtiques, outre cela de la nobleſſe, de la force, de la grace, de l'élévation, & qui cependant n'ont point ce goût, cette ſaveur qu'on trouve dans ce qui eſt réellement vers. Nous le ſentons ſur-tout dans la poëſie Françoiſe, dont nous ſommes plus en état de juger que de toute autre. Qu'on attache des rimes & la meſure à la proſe toute poëtique de Telemaque ; on n'a point pour cela des vers : on ſent le ton proſaïque qui perce à travers les atours de la poëſie.

Il y a plus : un vers de Moliere eſt vers chez lui, & il ſera proſe dans Corneille ;

celui de Corneille ſera vers dans le dramatique & ceſſera de l'être dans l'épique. Quinaut ſeroit proſe pure, s'il n'étoit pas fait pour être mis en muſique. Il eſt lyrique, ſes vers ſont poëtiques, parce qu'ils ſont chantans. Cette différence eſt-elle fondée ſur quelque principe ? Je le crois ; mais s'il y en a un, quel eſt-il ? S'il eſt vrai, il doit s'étendre à toute eſpéce de vers ſans exception, parce qu'il doit contenir la différence intrinſéque & eſſentielle du vers d'avec la proſe.

Le P. du Cerceau a prétendu que ce principe étoit l'inverſion. La verve poëtique, dit-il, eſt dans la ſuſpenſion. Or l'inverſion opere la ſuſpenſion : donc l'inverſion conſtitue la verve poëtique, & par conſéquent fait la différence caractériſtique du vers avec la proſe.

Le P. du Cerceau ne ſongeoit point que ſon principe devoit s'étendre au-delà de la poëſie françoiſe ; les Latins avoient des vers proſaïques auſſi-bien que nous ; n'y eut-il que ceux que faiſoit Ciceron. Pourquoi étoient-ils proſe ? Étoit-ce faute d'inverſions ? Ils n'en ſentoient pas l'effet, ſelon le P. du Cerceau, puiſque l'ordre des mots, ſelon lui, leur étoit indifférent.

La ſuſpenſion eſt, il eſt vrai, un grand charme dans les vers. Il eſt vrai auſſi que l'inverſion opere ſouvent la ſuſpenſion ; mais il eſt étonnant que le P. du Cerceau n'ait pas ſenti que cette ſuſpenſion convient à la proſe auſſi-bien qu'à la poëſie. C'eſt une régle fondamentale de l'éloquence de préſenter d'abord à l'eſprit des objets intéreſſans qui l'attachent, & de lui faire attendre quelques momens le mot qui doit le ſatisfaire, & terminer le ſens. C'eſt une loi naturelle que tous les hommes ſuivent, quand ils ont l'élocution aſſez libre & aſſez à leur commandement pour exprimer les idées dans l'ordre qu'il eſt de leur intérêt de les préſenter.

D'ailleurs les inverſions poëtiques, dont parle le P. du Cerceau, ſont les moindres de toutes. Elles ne conſiſtent jamais que dans le déplacement de deux idées, en mettant le régime avant le régiſſant : ce qui opere bien moins de ſuſpenſion que les inverſions oratoires, qui tranſpoſent des phraſes entieres : *Déja prenoit l'eſſor pour ſe ſauver dans les montagnes cet aigle dont le vol hardi*, &c. C'eſt même dans l'arrangement des choſes plûtôt que dans celui des mots que conſiſte la vraie ſuſ-

penſion dans tout ouvrage d'éloquence. On les diſpoſe de maniere que les premieres attirent les ſuivantes, & que, piquant d'abord l'eſprit par leur ſingularité, ou le cœur par le rapport qu'elles ont avec notre intérêt, elles ne nous permettent plus d'être indifférens ſur ce qui ſuit.

Enfin ſi l'inverſion & la ſuſpenſion conſtituent l'eſſence du vers, tout vers qui n'aura ni l'une ni l'autre ne ſera point véritablement vers. Si cela étoit, il y auroit plus des trois quarts à rayer dans nos meilleurs poëtes. Qu'on ouvre ceux qui ont le plus d'inverſions; de vingt vers il y en aura au moins douze qui n'auront point ce caractère prétendu eſſentiel.

La maniere dont le P. du Cerceau prouve ſa thèſe ne paroît point exacte.

Il prend les premieres lignes de Telemaque : il y met les meſures, l'hémiſtiche, & la rime. Par cette opération il a des vers, mais des vers qui ſont proſe. Enſuite il y jette quelques inverſions, qui rendent les mêmes vers plus poëtiques qu'ils ne l'étoient auparavant, & de-là il conclut que tous les vers deviennent poëtiques par les inverſions. Il falloit, ce ſemble, conclure, que les vers devenoient quelquefois

quelquefois poëtiques par l'inverſion. Cette conſéquence étoit juſte & vraie ; mais elle ne contenoit plus la thèſe à prouver. La concluſion du particulier au général eſt un ſophiſme, quand elle ne ſe fait point en matiere eſſentielle ; or l'inverſion l'eſt ſi peu, qu'il y a la plus grande partie des vers qui ne l'ont point.

Auſſi, dit le P. du Cerceau, ne ſont-ce point des vers dans le ſtyle poſitif, mais ſeulement dans le négatif. Que ſignifie ce langage ? » C'eſt-à-dire, que pour » en faire des vers qui ſoient bons, d'une » maniere complette, il ne leur manquera que quelques inverſions. Il eſt » bien vrai qu'indépendamment de ce ſecours, ils ne laiſſeront pas d'avoir de la » beauté, de plaire, de paroître même » avoir toute leur perfection ; mais ſi on » vient à les examiner un peu en rigueur, » on trouvera toujours à redire que quelque beaux qu'ils paroiſſent, ils n'aient » point d'autre avantage ſur la proſe que » celui qu'ils peuvent tirer de la ceſure, » de la rime, &c. » N'eſt-ce pas dire qu'il faut de l'inverſion, parce qu'il en faut ? Corneille, Racine, Deſpréaux, La Fontaine, Quinaut, Madame Deshoulieres,

ont fait des milliers de vers qui font plaisir, dont l'oreille & l'esprit sont également satisfaits; cependant si on y regarde de près, on verra que, l'inversion ne s'y trouvant pas, ils n'ont point le vrai caractère du vers.

Il semble que si on supposoit un poëme épique de dix mille vers, qui eût des inversions à chaque vers, le poëte, selon ce système, auroit fait des merveilles. Le P. du Cerceau auroit été obligé d'en convenir, & d'admirer un tel ouvrage d'un bout à l'autre. Mais il eût bien pu être seul admirateur. Je doute fort que l'esprit fût content d'une longue suite d'inversions, qui troubleroit à tout moment sa marche accoutumée. Nous aimons l'exercice; mais nous aimons encore mieux la paresse. Assez souvent nous ne voulons être remuez que pour être avertis de notre existence; & quand on nous remue jusqu'au point de nous obliger à des efforts, l'effort fait, c'est-à-dire, la preuve de notre perfection une fois donnée, nous sommes charmez de rester en repos. Voilà la source, la raison, & la régle des inversions. L'esprit allant toujours la même marche, s'endort par l'uniformité, qui

ſemble le percer. Pour le tirer de ſa ſécurité & le réveiller, on lui jette de légers obſtacles, qui renouvellent ſon attention & lui font varier ſes mouvemens. Mais ſi vous le faiſiez marcher long-tems dans des chemins eſcarpez, raboteux; l'exercice deviendroit fatigue. On ſeroit obligé d'y renoncer: & c'eſt peut-être pour cela principalement, que nous avons renoncé à lire Chapelain.

L'inverſion n'eſt donc qu'un ſel du ſtyle poëtique, qui doit être jetté avec diſcrétion, de tems en tems, pour ſoutenir l'attention de l'eſprit, & prévenir le dégoût. Mais elle ne peut ſeule, & dans tous les cas, donner au vers cette ſaveur qui fait ce qu'on appelle un bon vers, un vers bien frappé.

Qu'eſt-ce donc qui peut la lui donner? Recourons au principe que nous avons établi. S'il eſt juſte & vrai, il doit ſe porter par-tout, & joindre exactement.

La poëſie eſt l'imitation de la belle nature exprimée par le diſcours meſuré. Cette imitation s'étend aux dieux, aux rois, au ſimple citoyen dans ſa ville, au berger dans ſa prairie, aux animaux ſuppoſez parlans entr'eux, ou avec les hom-

mes; donc la poëſie, d'abord, doit faire parler les dieux, les rois, les citoyens, les bergers, comme ils parlent réellement. C'eſt l'objet de l'imitation. Cette imitation n'eſt point de la nature telle qu'elle eſt, mais de la nature choiſie & embellie, perfectionnée autant qu'elle peut l'être; donc la poëſie doit faire parler les hommes & les dieux, non-ſeulement comme ils parlent, mais comme ils doivent parler, quand on les ſuppoſe dans le plus haut degré de la perfection qui leur convient. Ainſi le ton proſaïque eſt celui de la nature telle qu'elle eſt, le ton poëtique eſt celui de la nature telle qu'elle doit être, de la belle nature.

Vérifions ce principe par l'application. La poëſie, a-t-on dit dans tous les tems, eſt le langage des dieux. Mais comme les dieux parlent de tout, & qu'ils doivent en parler en dieux; il doit ſe former, & de la qualité de ceux qui parlent, & de celle de l'objet dont ils parlent, un ton mitoyen, plus haut que celui qui convient à l'objet dont on parle, & plus bas que celui de la perſonne qui parle. Laiſſons l'allégorie. Tout poëte qui enfante, monte ſon imagination de maniere qu'elle lui

repréſente les objets dans un degré de perfection plus élevé que le naturel ordinaire. Inſpiré par la préſence de ces objets fortement peints dans ſon eſprit, ſon élocution doit prendre une teinte plus forte que celle de la nature : & c'eſt cette teinte qui eſt celle de la poëſie, & qui fait le caractère du vers, non-ſeulement en françois, mais dans toutes les langues. Nous l'appellons, *Poëſie du vers*. Si on en vouloit une définition préciſe, nous dirions qu'un vers eſt poëtique quand il a quelque caractère d'appareil, quel qu'il ſoit; quand l'expreſſion meſurée a une élévation, une force, un agrément, dans les mots, les tours, les nombres, qu'on ne trouve point dans le même genre lorſqu'il eſt traité en proſe; en un mot quand elle montre la nature annoblie, enrichie, parée, élevée au-deſſus d'elle-même. On convient, ſans doute, qu'il y a des tons différens, au moins dans les différens genres. Dans le ton de chaque genre, il y a encore des degrez de tons qui ſont les tons des eſpéces, & dans les eſpéces mêmes, il y a encore des ſubdiviſions pour chaque ſujet en particulier. C'eſt donc la perfection poſſible du ton particulier du

genre, & du sujet dans le genre, qui fait la poésie du vers.

Portons ce principe dans tous les genres de la poésie, & même dans toutes les langues, on le verra par-tout donner la couleur poétique à la prose.

La prose a des mots, des tours, de l'harmonie. La poésie a tout cela, mais elle l'a dans un degré beaucoup plus parfait, toutes les fois qu'elle le peut. Dans la langue grecque, elle se fabriquoit à elle-même des mots nouveaux : elle changeoit, transformoit, étendoit, resserroit à son gré les mots d'usage : elle alloit jusqu'à dire, *les mortels disent ainsi ; mais voici comme disent les dieux.* Chez les Latins, elle oublie l'ordre & la marche de la prose, elle emprunte des tours étrangers : elle fait un composé singulier des choses qui sont communes, afin de s'élever au-dessus du ton vulgaire. Dans l'une & dans l'autre langue elle se forge des chaînes au milieu desquelles elle fait gloire de conserver tant d'aisance & de liberté, qu'on y reconnoît plûtôt la puissance d'une Divinité que les efforts de quelque mortel.

Enfin c'est pour s'élever à cette sphère, qui est au-dessus de l'humanité, que dans

la langue françoise, elle s'est assujettie à des symétries, des consonances concertées entre l'esprit & l'oreille, qu'elle emploie des mots qui ne sont qu'à elle seule, qu'elle brusque les constructions, &c. Elle ne craint rien tant que de n'être que naturelle; elle veut l'être, mais d'une maniere supérieure à la nature.

L'Histoire donne le spectacle des révolutions humaines; on y voit des mœurs vraies, des vices, des vertus, des talens souvent médiocres; c'est un récit timide, qui se fait en présence de la vérité, un récit qui s'exprime simplement, & qui ne craint rien tant que le luxe des mots. L'Epopée saisit le pinceau d'Homere. Elle embrasse d'une même vûe tout l'Univers. Un Dieu lui présente à la fois les cieux, la terre, les enfers, le présent, le passé, l'avenir. Elle choisit à son gré & dresse une histoire du genre humain plûtôt que des hommes. Elle remonte jusqu'aux principes de la Providence, & nous montre à la fois les forces mouvantes, leur direction, les effets qu'elles ont produits. Dans cette situation tout doit prendre dans sa bouche, une noblesse, une dignité supérieure à sa condition naturelle. Les

hommes y parleront en héros, les princeſſes en reines; les paſſions y auront une énergie, une vigueur continue; ce ſera la nature, mais la nature enchantée par l'enthouſiaſme des Muſes. Il n'y a pas un ſeul vers de l'Eneïde qui n'ait quelque choſe de la dignité de la Muſe que ce poëte a invoquée, & c'eſt cette dignité qui en fait le ton poëtique : s'il ne l'avoit pas, il pourroit être vers dans un autre genre, mais il ſeroit proſe dans l'épopée.

Mais comment faire parler les dieux mieux qu'ils ne parlent ? Les dieux ne parlent point : ou s'ils parlent, ils parlent en hommes. Ainſi il s'agit de les faire parler comme nous ferions parler des hommes en qui ſe trouveroient une puiſſance & une ſageſſe ſans bornes. Ils auront alors pour nous le ton poëtique de la divinité.

On voit des rois qui parlent avec dignité. Un ſens droit guide toutes leurs paroles; elles ſe ſuivent ſans ſe preſſer, & préſentent l'image d'une ame noble. Mais quel roi dira comme Auguſte :

Prens un ſiége, Cinna, prens, & ſur toute choſe
Obſerve exactement la loi que je t'impoſe :
Prête ſans me troubler l'oreille à mes diſcours :
D'aucun mot d'aucun cri n'en interrompe le cours;

Tiens ta langue captive ; & ſi ce grand ſilence
A ton émotion fait quelque violence,
Tu pourras me répondre après tout à loiſir....
Tu vois le jour, Cinna ; mais ceux dont tu le tiens
Furent les ennemis de mon pere & les miens, &c.

Quel Prince a jamais parlé avec cette majeſté ? Il auroit eu ce ton de voix, auroit-il eu cette expreſſion riche, pleine, harmonieuſe ? Il y a des paroles admirables, de grands traits chez les Princes ; mais alors comme ils appartiennent moins à la nature qu'à la belle nature, ils ont le ton poëtique fondamental ; & dès qu'ils ſont exprimez d'une maniere noble, ils ont de quoi être des vers.

L'idée que nous avons de la nature ne doit pas être priſe avec une rigueur logique. La nature eſt ce qui ſe fait ſelon les loix ordinaires. Lorſqu'elle ſort de ce cercle, quoiqu'elle ſoit nature, elle n'en a plus le nom, elle s'approche du merveilleux, & par conſéquent elle a cette élévation poëtique qui produit l'admiration & la ſurpriſe.

Il y a dans la tragédie, comme dans l'épopée, des degrez d'acteurs, d'intérêts, de paſſions, de ſituations. Ils y ſont tous avec un ſupplément de dignité qui les rend dignes de cothurne, ſans quoi ils

ſeroient ou proſe, ou vers comique : car dans la comédie le vers eſt vers à moins de frais :

Les hommes la plûpart ſont étrangement faits,
Dans la juſte nature on ne les voit jamais....
Et la plus noble choſe ils la gâtent ſouvent,
Pour la vouloir outrer, ou paſſer trop avant.

Ce détail s'applique de lui-même à l'églogue, à la fable, à l'épitre en vers, à la ſatyre, à l'épigramme. Il y a dans toutes ces ſortes d'ouvrages, dès qu'ils ſont vraiment poétiques, un apprêt, un ſoin qui ſe montre, & qui annonce qu'il y a une fête : & tous les vers qui n'en ont point la livrée ne ſont pas cenſez en être : c'eſt de la proſe.

De-là il ſuit que ſi on détachoit de beaux vers de Moliere, & qu'on les promenât dans les genres ſupérieurs, ils y auroient un air commun qui ſentiroit la proſe. De même ſi on faiſoit deſcendre ceux de Corneille dans les genres ſubalternes, ils attireroient ſur eux tous les yeux. Que font-ils là, diroit-on ? ce n'eſt point leur place. Un écrivain qui a le goût ſûr & fin, altere ou fortifie les nuances, ſelon le beſoin & ſelon la condition du vers.

Mais qu'il faut l'avoir ſubtil, je dis le

goût, pour prendre des nuances aussi légeres que celles de Madame Deshoulieres, qui a tout ce qu'il faut pour la prose, qui paroît prose pure, & qui cependant, dans ces endroits mêmes, a ce qui fait le caractere poétique; mais il est si fin qu'on peut le comparer à cet instant indivisible dont parle la Fontaine :

Lorsque, n'étant plus nuit, il n'est pas encor jour.

En voici un exemple :

L'ambition, l'honneur, l'intérêt, l'imposture,
Qui font tant de maux parmi nous,
Ne se rencontrent point chez vous.
Cependant nous avons la raison pour partage,
Et vous en ignorez l'usage.
Innocens animaux, n'en soyez point jaloux,
Ce n'est pas un grand avantage.

Le P. du Cerceau seroit bien embarassé s'il falloit ici appliquer son principe. Il ne manqueroit pas d'en faire des vers négatifs. Pour nous, rien n'est si facile que de faire voir comment ce morceau est ce qu'on appelle vers. Il n'est ni du ton épique, ni du tragique, ni du comique, ni du pastoral. Dans tous ces genres il seroit prose, plus ou moins. Mais ici il ne l'est nullement; parce qu'il a quelque chose

au-dessus de ce que la nature simple inspireroit dans la situation où est Madame Deshoulieres. Elle voit des moutons qui paissent : elle compare leur sort avec le nôtre : elle se livre à une douce rêverie mêlée de tristesse : elle ne pense presque point : elle ne fait que sentir, & son sentiment s'exprime doucement, presque de lui-même. Cependant malgré cette indolence, on n'y voit rien de superflu, de lâche. La nature seule ne se plaint pas si bien. Il y a donc quelque chose de plus que ce qu'on voit communément dans la nature : ce plus est ce qui en fait le ton poëtique. Si Madame Deshoulieres eut écrit en prose à sa Fille les mêmes pensées, sur le même sujet ; y auroit-elle mis cette apostrophe ? Si elle l'eut mise, l'eût-elle continuée pendant dix lignes ? Si elle l'eut fait, elle seroit sortie du ton épistolaire. Par conséquent elle a dans cette piéce un autre ton que celui d'une lettre.

Ce principe nous donne la raison de toutes les différences qu'il y a entre le style prosaïque & le style poëtique. C'est de-là que viennent toutes les inversions. Si la prose met le régissant avant le régime, la poësie ne manque pas de faire le

contraire. Si l'actif eſt plus ordinaire dans la proſe ; la poëſie le dédaigne & adopte le paſſif. Elle entaſſe les épithétes dont la proſe ne ſe pare qu'avec retenue : elle les place devant le ſubſtantif quand la proſe les met après ; & après, quand la proſe les met devant. Elle emploie les ſinguliers pour les pluriers, les pluriers pour les ſinguliers. Elle n'appelle point les hommes par leurs noms : c'eſt le fils de Pelée, le berger de Sicile, le cygne de Dircé. L'année eſt chez elle le grand cercle qui s'achéve par la révolution des mois. Elle ſerre les idées, charge les couleurs, ne ſouffre rien de médiocre, tout eſt riche chez elle : le chemin où elle marche eſt couvert d'une pouſſiere d'or, ou jonché de fleurs. Elle prend une partie pour le tout, le tout pour une partie. Elle revêt de corps tout ce qui eſt ſpirituel, donne de la vie à tout ce qui n'en a point ; & comme ſi elle rougiſſoit d'être à la portée des eſprits vulgaires, elle s'enveloppe d'allégories, ne dit les choſes qu'à demi, jette rapidement des traits d'érudition, déſigne en paſſant les lieux, les événemens, les tems, parce qu'elle ſuppoſe que ceux qui l'écoutent ſont en état de la comprendre. Enfin c'eſt

pour cela qu'elle oſe emprunter des tours étrangers, pour ſe faire remarquer & ſe tirer du pair. Elle peint les détails que la proſe néglige; elle ſe pique même de les rendre avec ſoin; & dans tout cela elle n'a qu'un but, qui eſt de s'élever au-deſſus du ton naturel du genre dans lequel eſt l'ouvrage de poëſie qui ſe fait: & un ſeul de ces moyens employé ſuffit pour empêcher que le vers ne ſoit proſe.

Tout ſe ſuit & ſe tient dans les Arts, auſſi-bien que dans la Nature. C'eſt parce que la Poëſie veut paroître & briller, qu'elle choiſit ſes objets, & qu'elle les éleve au-deſſus d'eux-mêmes, en les perfectionnant. C'eſt par la même raiſon qu'elle éleve ſon ſtyle par le choix des mots, des tours, des conſtructions. La même raiſon doit exiger auſſi, quand on récite ou qu'on lit des vers, qu'on le faſſe d'un autre ton que la proſe. Il y a une prononciation poëtique qui eſt une eſpéce de chant, plus ou moins ſoutenu, ſelon les genres. On lit d'un autre ton de voix les vers de l'épopée, ceux de la tragédie, de la poëſie lyrique; & d'un autre, les comiques, les ſatiriques, ceux des épitres. Les derniers ont preſque le ton fa-

milier. Cependant s'ils l'avoient tout entier, ils seroient mal récitez : il faut qu'il y ait quelque chose qui fasse sentir qu'ils appartiennent au langage des Dieux. La différence qu'il y a entre les tons de prononciation dans les différens genres, doit être la même qui se trouve entre les différens tons de style ; & comme celui-ci a, soit un ton, soit un demi ton au-dessus du simple naturel, la prononciation de celui qui récite ou qui lit, doit être montée de même.

Il en est de même des gestes dans l'action. On distingue les gestes de théâtre de ceux des conversations & des discours oratoires. Ceux-ci sont prosaïques, s'il m'est permis de me servir de ce terme, & les autres poëtiques ; c'est-à-dire, qu'ils ont un degré de perfection, d'énergie, qu'ils n'ont point lorsqu'ils accompagnent la prose. Les gestes de théâtre en chaire paroîtroient affectez ; on n'y doit point songer à plaire. Il faut donner la nature telle qu'elle est : pourvû qu'elle soit libre & sans difformité, on est content. Mais ici on veut nous donner le beau. Il faut donc que tout soit dans un degré de perfection, plus qu'ordinaire. C'est la loi. On

ſent qu'elle eſt juſte, & on veut qu'elle ſoit exécutée en rigueur, ſans quoi on n'a point ce qu'on attendoit, & qu'on avoit droit d'attendre.

Ainſi geſte, ton de voix, ſtyle, choſes, tout cela doit être naturel dans la Poëſie, parce que ſans cela il ne reſſembleroit à rien. Mais en même tems il faut qu'il ait au moins un degré au-deſſus de la nature ordinaire, parce que la poëſie a pour objet de plaire. Elle s'y eſt engagée: & ſi elle ne donnoit que la nature telle qu'elle eſt, ſon entrepriſe ſeroit à pure perte. Elle n'auroit que le ſtérile avantage de mettre ſur la toile, tous les défauts qu'on voit dans la nature.

Cette doctrine eſt celle de tous les maîtres qui ont approfondi cette queſtion.

Selon Ariſtote l'élocution poëtique doit être claire, & non vulgaire, σαφῆ μέν καὶ μὴ ταπεινήν. Elle ſera claire, dit-il, ſi on ſe ſert de termes propres & uſitez; mais elle n'aura rien qui la reléve au-deſſus du diſcours commun. Que faut-il faire pour la relever? Y joindre tout ce qui peut la rendre extraordinaire, rappeller de vieux mots, en emprunter d'étrangers, en faire de nouveaux, en compoſer de pluſieurs autres,

autres, étendre, racourcir ceux qu'on a, employer la métaphore, renverser les tours, &c.

Horace a le même principe : *Os magna sonaturum* : c'est-à-dire, une expression qui n'ait rien de vulgaire. Petrone ne s'exprime pas moins clairement. Il faut, dit-il, éviter les expressions ordinaires, & en prendre qui soient peu communes ; afin qu'on puisse dire : Je hais le vulgaire profane : *Odi profanum vulgus.*

ARTICLE SECOND.

LA PEINTURE A TOUTES SES RÉGLES DANS L'IMITATION.

Cet Article sera fort court : parce que le principe de l'imitation de la belle nature, sur-tout après en avoir fait l'application à la poësie, s'applique presque de lui-même à la peinture. Ces deux arts ont entr'eux une si grande conformité ; qu'il ne s'agit, pour les avoir traitez tous deux à la fois, que de changer les noms, & de mettre peinture, dessein, coloris, à la place de poësie, de fable, de versification. C'est le même génie qui crée dans l'une & dans l'autre : le même goût qui dirige l'artiste dans le choix, la disposition, l'as-

ſortiment des grandes & des petites parties : qui fait les grouppes & les contraſtes : qui poſe, & qui nuance les couleurs : en un mot, qui régle la compoſition, le deſſeing, le coloris. Ainſi, nous n'avons qu'un mot à dire ſur les moyens dont ſe ſert la Peinture pour imiter & exprimer la nature.

En ſuppoſant que le tableau idéal a été conçu ſelon les régles du beau, dans l'imagination du peintre : ſa premiere opération pour l'exprimer, ou le faire naître, eſt le trait : c'eſt ce qui commence à donner un être réel & indépendant de l'eſprit, à l'objet qu'on veut peindre, qui lui détermine un eſpace juſte, & le renferme dans ſes bornes légitimes : c'eſt le deſſeing. La ſeconde opération eſt de poſer les ombres & les jours, pour donner de la rondeur, de la ſaillie, du relief aux objets, pour les lier enſemble, les détacher du plan, les approcher, ou les éloigner du ſpectateur : c'eſt le clair-obſcur. La troiſiéme eſt d'y répandre les couleurs, telles que ces objets les porteroient dans la nature, d'unir ces couleurs, de les nuancer, de les dégrader ſelon le beſoin, pour les faire paroître naturelles : c'eſt le coloris,

Voilà les trois degrez de l'expreſſion pittoreſque : & ils ſont ſi clairement renfermez dans le principe général de l'imitation, qu'ils ne laiſſent lieu à aucune difficulté même apparente. A quoi ſe réduiſent toutes les régles de la peinture ? A tromper les yeux par la reſſemblance, à nous faire croire que l'objet eſt réel, tandis que ce n'eſt qu'une image. Cela eſt évident. Paſſons à la Muſique & à la Danſe. Nous traiterons ces deux arts avec un peu plus d'étendue ; mais cependant ſans oublier que nous n'établiſſons le principe de l'imitation que par rapport à la littérature, qui eſt l'objet de cet Ouvrage.

ARTICLE TROISIÉME.

LA MUSIQUE ET LA DANSE ONT LEURS REGLES DANS L'IMITATION.

La Muſique avoit autrefois beaucoup plus d'étendue, qu'elle n'en a aujourd'hui. Elle donnoit les graces de l'art, à toutes les eſpéces de ſons, & de geſtes : elle comprenoit le chant, la danſe, la verſification, la déclamation : *Ars decóris in vocibus & motibus.* Aujourd'hui, que la verſification & la danſe ont formé deux arts

ſéparez, & que la déclamation, abandonnée à elle-même, ne fait plus un art, la muſique proprement dite ſe réduit au ſeul chant; c'eſt *la ſcience des ſons.*

Cependant comme la ſéparation eſt venue plûtôt des artiſtes que des arts mêmes, qui ſont toujours reſtez intimement liez entr'eux; nous traiterons ici la Muſique & la Danſe ſans les ſéparer. La comparaiſon réciproque que l'on fera de l'une avec l'autre, aidera à les faire mieux connoître: elles ſe prêteront du jour dans cet Ouvrage, comme elles ſe prêtent des agrémens ſur le théâtre.

I.

On doit connoître la nature de la Muſique & de la Danſe, par celle des tons & des geſtes.

Les hommes ont trois moyens pour exprimer leurs idées & leurs ſentimens; la parole, le ton de la voix, & le geſte. Nous entendons par geſte, les mouvemens extérieurs, & les attitudes du corps: *Geſtus*, dit Ciceron, *eſt conformatio quædam & figura totius oris & corporis.*

J'ai nommé la parole la premiere, parce qu'elle eſt en poſſeſſion du premier

rang ; & que les hommes y ſont ordinairement le plus d'attention. Cependant les tons de la voix & les geſtes, ont ſur elle pluſieurs avantages : ils ſont d'un uſage plus naturel, nous y avons recours quand les mots nous manquent : plus étendu, c'eſt un interpréte univerſel qui nous ſuit juſqu'aux extrémitez du monde, qui nous rend intelligibles aux Nations les plus barbares, & même aux animaux. Enfin ils ſont conſacrez d'une maniere ſpéciale au ſentiment. La parole nous inſtruit, nous convainc, c'eſt l'organe de la raiſon : mais le ton & le geſte ſont ceux du cœur : ils nous émeuvent, nous gagnent, nous perſuadent. La parole n'exprime la paſſion que par le moyen des idées auxquelles les ſentimens ſont liez, & comme par réflexion (*a*). Le ton & le geſte arrivent au

(*a*) Les paroles peuvent exprimer les paſſions en les nommant : on dit : *je vous aime, je vous hais* ; mais ſi on n'y joint ni le ton ni le geſte, on exprime une idée, plûtôt qu'un ſentiment. Au lieu qu'un mouvement, un regard montre la paſſion elle-même ſur le champ. Qu'on lite froidement l'imprécation de Camille, ſans aucune inflexion de la voix, & ſans aucun geſte ; le cœur demeurera froid ; ou s'il s'échauffe, ce ne ſera que parce qu'on imaginera les tons & les geſtes qui devoient accompagner ces paroles dans une perſonne furieuſe : *Affectus languescant necesse, niſi voce, vultu, totius propè habitu corporis inardescant.*

cœur directement & ſans aucun détour. En un mot la parole eſt un langage d'inſtitution, que les hommes ont fait pour ſe communiquer plus diſtinctement leurs idées : les geſtes & les tons ſont comme le dictionnaire de la ſimple nature : ils contiennent une langue que nous ſavons tous en naiſſant, & dont nous nous ſervons pour annoncer tout ce qui a rapport aux beſoins & à la conſervation de notre être ; auſſi eſt-elle vive, courte, énergique. Quel fonds pour les arts dont l'objet eſt de remuer l'ame, qu'un langage dont toutes les expreſſions ſont plûtôt celles de l'humanité même, que celle des hommes !

La parole, le geſte & le ton de la voix ont des degrez, où ils répondent aux trois eſpéces d'arts que nous avons indiquez. Dans le premier degré, ils expriment la nature ſimple, pour le beſoin ſeul : c'eſt le portrait naïf de nos penſées & de nos ſentimens : telle eſt, ou doit être la converſation. Dans le ſecond degré, c'eſt la nature polie par le ſecours de l'art, pour ajouter l'agrément à l'utilité ; on choiſit avec quelque ſoin, mais pourtant avec retenue & modeſtie, les mots, les tons, les geſtes les plus propres & les plus agréa-

bles : c'eſt l'oraiſon & le récit ſoutenu. Dans le troiſiéme, on n'a en vûe que le plaiſir : ces trois expreſſions y ont non-ſeulement toutes les graces & toute la force naturelle, mais encore toute la perfection que l'art peut y ajouter, je veux dire la meſure, le mouvement, la modulation & l'harmonie : & c'eſt la verſification, la muſique & la danſe, qui ſont la plus grande perfection poſſible des paroles, des tons de la voix, & des geſtes (*a*).

(*a*) Il ſuit de ce principe, que dans les arts qui ſont faits pour le plaiſir, tout devant être dans ſa plus grande perfection poſſible, les tons & les geſtes de la déclamation théatrale devroient être meſurez, de même que la parole, & notez par un compoſiteur. Les Anciens avoient été juſqu'à cette conſéquence, & ils s'en étoient fait une régle dans la pratique. Voyez la Diſſertation de M. l'Abbé Vatry ſur cette matiere, tom. 8. des Mém. de l'Acad. des Inſcript. Mais parmi nous l'habitude & le préjugé s'y oppoſent. Je dis le préjugé, car la vraiſemblance n'y perdroit rien, parce que d'un côté, la belle nature demande non-ſeulement une action parfaite, mais encore un langage & une prononciation qui aient toute leur beauté poſſible, eu égard à la condition des acteurs & à leur ſituation ; & que de l'autre côté la danſe & la muſique *déclamatoires*, prendroient le caractère même & l'expreſſion de la déclamation naturelle. La meſure ne détruit rien, elle ne fait que régler ce qui ne l'étoit pas, en le laiſſant tel qu'il étoit auparavant. Nos plus beaux récitatifs en muſique n'ont pour baſe & pour fondement de leur chant, que la déclamation naturelle. Quand Lulli compoſoit les ſiens, il prioit quelquefois la Chammêlé de lui en déclamer les paroles : il prenoit rapidement ſes tons ; & enſuite il les réduiſoit aux régles de l'art.

D'où je conclus 1°. Que l'objet principal de la Muſique & de la Danſe doit être l'imitation des ſentimens ou des paſſions : au lieu que celui de la Poëſie eſt principalement l'imitation des actions. Cependant, comme les paſſions & les actions ſont preſque toujours unies dans la nature, & qu'elles doivent auſſi ſe trouver enſemble dans les arts : il y aura cette différence pour la poëſie & pour la muſique & la danſe : que dans la premiere, les paſſions y ſeront employées comme des moyens ou des reſſorts qui préparent l'action & la produiſent; & dans la muſique & la danſe, l'action ne ſera qu'une eſpéce de cannevas deſtiné à porter, ſoutenir, amener, lier les différentes paſſions que l'artiſte veut exprimer.

Je conclus 2°. Que ſi le ton de la voix & les geſtes avoient une ſignification avant que d'être meſurez, ils doivent la conſerver dans la muſique & dans la danſe, de même que les paroles conſervent la leur dans la verſification; & par conſéquent, que toute muſique & toute danſe doit avoir un ſens.

3°. Que tout ce que l'art ajoute aux tons de la voix & aux geſtes, doit contri-

buer à augmenter ce ſens, & à rendre leur expreſſion plus énergique. Nous allons développer ces trois conſéquences dans les articles qui ſuivent.

II.

Les paſſions ſont le principal objet de la Muſique & de la Danſe.

Les actions & les paſſions ſont preſque toujours unies & mêlées enſemble dans tout ce que font les hommes. Elles ſe produiſent ou s'annoncent réciproquement. Elles doivent donc ſe trouver preſque toujours enſemble dans les arts. Lorſque les artiſtes préſentent une action, elle doit être animée par quelque paſſion; de même lorſqu'ils préſentent des paſſions, elles doivent être ſoutenues d'une action. Cela n'a pas beſoin d'être vérifié par des exemples. Mais comme les arts, eû égard au moyen qu'ils emploient pour exprimer, peuvent être propres à exprimer une partie de la nature plûtôt qu'une autre, il s'enſuit que la partie qui doit dominer chez eux eſt celle qui a le plus de rapport avec ce moyen d'exprimer.

Ainſi la Poëſie ayant choiſi la parole, qui eſt plus particulierement le langage de

l'esprit ; la Musique & la Danse ayant pris pour elles, l'une les tons de voix, l'autre les mouvemens du corps, & ces deux sortes d'expressions étant consacrées sur-tout au sentiment ; les vrais poëtes ont dû s'attacher sur-tout aux actions & aux discours ; & les vrais musiciens aux sentimens & aux passions. Et si ces deux parties sont inséparables l'une & l'autre, ils ont dû les allier ensemble, tellement que les passions fussent subordonnées aux actions, ou les actions aux passions, relativement au moyen d'exprimer, qui domine dans le genre où travaille l'artiste.

Aussi voit-on que dans la plûpart des tragédies faites pour être mises en musique, ce qui intéresse le plus n'est pas le fond même de l'action ; mais les sentimens qui sortent des situations amenées par l'action. Au lieu que dans les autres tragédies, c'est l'entreprise même des héros, qui frappe & qui étonne : les traits qui y sont semez, s'ils n'ont point de rapport avec cette entreprise, ne sont que des hors-d'œuvres, des beautez déplacées.

De-là il suit que tout ce qui n'est qu'action simplement, qu'idée, image, est peu propre à la musique. C'est pour cela que

les longs récits, les expoſitions de ſujet, les tranſitions, les métaphores, les pointes d'eſprit, en un mot tout ce qui vient de la mémoire, ou de la réflexion, réſiſte ſi fortement à la muſique.

Au contraire ce qui eſt expreſſion du ſentiment paroît s'y porter de ſoi-même. Les tons ſont à demi formez dans les mots, il ne faut qu'un peu d'art pour les en tirer, principalement quand le ſentiment eſt naïf, ſimple, qu'il part de l'abondance du cœur. Car le cœur a auſſi ſa métaphyſique. Si le ſentiment eſt rafiné, ſubtiliſé, la muſique ne le rend plus, ou, ne le rendant qu'en partie, l'expreſſion devient obſcure, équivoque, foible ou entortillée; & dès-lors incapable de produire cette agréable impreſſion que les ſavans & les ignorans éprouvent, & doivent éprouver également, quand on leur parle avec franchiſe le langage de la nature.

Il en eſt de la Danſe comme de la Muſique. La déclamation languit néceſſairement lorſque l'ame n'eſt pas émue, & qu'il ne s'agit que d'inſtruire: parce qu'alors tous les mouvemens du corps ne ſignifiant preſque rien, ils ne font aucun plaiſir à ceux qui les voient. Un geſte n'eſt

beau que quand il peint la douleur, la tendreſſe, la fierté, l'ame, en un mot : s'il s'agit d'un argument de logique, il eſt de ſoi ridicule, parce qu'il eſt inutile à la choſe qu'on dit : on raiſonne de ſang froid : & ſi dans les raiſonnemens paiſibles, il y a un petit geſte & un certain ton naturel qui les accompagne ; c'eſt pour faire voir que l'ame de celui qui raiſonne, ſouhaite que la vérité qu'il enſeigne perſuade le cœur, tandis qu'il tâche d'en convaincre l'eſprit. Ainſi c'eſt toujours le ſentiment qui produit cette expreſſion.

III.

Toute Muſique & toute Danſe doit avoir une ſignification, un ſens.

Nous ne répétons point ici que les chants de la Muſique & les mouvemens de la Danſe ne ſont que des imitations, qu'un tiſſu artificiel de tons & de geſtes poëtiques, qui n'ont que le vraiſemblable. Les paſſions y ſont auſſi fabuleuſes que les actions dans la poëſie : elles y ſont pareillement de la création ſeule du génie & du goût : rien n'y eſt vrai, tout eſt artifice. Et ſi quelquefois il arrive que le muſicien, ou le danſeur, ſoient réellement dans la

ſentiment qu'ils expriment ; c'eſt une circonſtance accidentelle qui n'eſt point du deſſein de l'art : c'eſt une peinture qui ſe trouve ſur une peau vivante, & qui ne devroit être que ſur la toile. L'art n'eſt fait que pour tromper, nous croyons l'avoir aſſez dit. Nous ne parlerons donc ici que des expreſſions.

Les expreſſions, en général, ne ſont d'elles-mêmes, ni naturelles, ni artificielles : elles ne ſont que des ſignes. Que l'art les emploie, ou la nature, qu'elles ſoient liées à la réalité, ou à la fiction, à la vérité, ou au menſonge, elles changent de qualité, mais ſans changer de nature ni d'état. Les mots ſont les mêmes dans la converſation & dans la poëſie ; les traits & les couleurs, dans les objets naturels & dans les tableaux ; & par conſéquent, les tons & les geſtes doivent être les mêmes dans les paſſions, ſoit réelles, ſoit fabuleuſes. L'art ne crée les expreſſions, ni ne les détruit : il les régle ſeulement, les fortifie, les polit. Et de même qu'il ne peut ſortir de la nature pour créer les choſes ; il ne peut pas non plus en ſortir pour les exprimer : c'eſt un principe.

Si je diſois que je ne puis me plaire à

un diſcours que je ne comprends pas ; mon aveu n'auroit rien de ſingulier. Mais que j'oſe dire la même choſe d'une piéce de muſique ; vous croyez-vous, me dira-t-on, aſſez connoiſſeur pour ſentir le mérite d'une muſique fine & travaillée avec ſoin ? J'oſe répondre : oui, car il s'agit de ſentir. Je ne prétends point calculer les ſons, ni leurs rapports, ſoit entre eux, ſoit avec notre organe : je ne parle ni de trémouſſemens, ni de vibrations de cordes, ni de proportion mathématique. J'abandonne aux ſavans théoriſtes, ces ſpéculations, qui ne ſont que comme le grammatical ſin, ou le dialectique d'un diſcours, dont je puis ſentir le mérite, ſans entrer dans ce détail. La muſique me parle par des tons : ce langage m'eſt naturel : ſi je ne l'entends point, l'art a corrompu la nature, plûtôt que de la perfectionner. On doit juger d'une muſique, comme d'un tableau. Je vois dans celui-ci des traits & des couleurs dont je comprends le ſens ; il me flatte, il me touche. Que diroit-on d'un peintre, qui ſe contenteroit de jetter ſur la toile des traits hardis, & des maſſes des couleurs les plus vives, ſans aucune reſſemblance avec quel-

que objet connu ? L'application ſe fait d'elle-même à la muſique. Il n'y a point de diſparité ; & s'il y en a une, elle fortifie ma preuve. L'oreille, dit-on, eſt beaucoup plus fine que l'œil. Donc je ſuis plus capable de juger d'une muſique, que d'un tableau.

J'en appelle au compoſiteur même : quels ſont les endroits qu'il approuve le plus, qu'il chérit par préférence, auxquels il revient ſans ceſſe avec une complaiſance ſecrète ? Ne ſont-ce pas ceux où ſa muſique eſt, pour ainſi dire, parlante, où elle a un ſens net, ſans obſcurité, ſans équivoque ? Pourquoi choiſit-on certains objets, certaines paſſions, plûtôt que d'autres ? N'eſt-ce pas parce qu'elles ſont plus aiſées à exprimer, & que les ſpectateurs en ſaiſiſſent avec plus de facilité l'expreſſion ? (*a*)

(*a*) Nous avons comparé la Muſique avec le diſcours oratoire. Or voici ce que Ciceron dit de celui-ci : *Hoc etiam mirabilius debet videri (in eloquentiâ) quia cæterarum Artium ſtudia ferè recondìtis, atque abditis è fontibus hauriuntur : dicendi autem omnis ratio in medio poſita, communi quodam in uſu, atque in hominum more & ſermone verſatur : ut in cæteris id maximè excellat, quod longiſſimè ſit ab imperitorum intelligentiâ, ſenſuque diſjunctum : in dicendo autem vitium vel maximum ſit à vulgari genere orationis atque à conſuetudine communis ſenſus abhorrere.* L'application eſt aiſée.

Ainſi, que le muſicien profond s'applaudiſſe, s'il le veut, d'avoir concilié, par un accord mathématique, des ſons qui paroiſſent ne devoir ſe rencontrer jamais : s'ils ne ſignifient rien, je les comparerai à ces geſtes d'orateurs, qui ne ſont que des ſignes de vie ; ou à ces vers artificiels, qui ne ſont que du bruit meſuré ; ou à ces traits d'écrivains, qui ne ſont qu'un frivole ornement. La plus mauvaiſe de toutes les muſiques eſt celle qui n'a point de caractère. Il n'y a pas un ſon de l'art qui n'ait ſon modéle dans la nature, & qui ne doive être, au moins, un commencement d'expreſſion, comme une lettre ou une ſillabe l'eſt dans la parole. (*a*)

Il y a deux ſortes de muſique : l'une qui n'imite que les ſons & les bruits non-paſſionnez : elle répond au payſage dans la

(*a*) Cela eſt également vrai & du chant ſimple, & du chant harmonique : ils doivent avoir l'un & l'autre un ſens, une ſignification, avec cette différence cependant, que le chant ſimple eſt comme un diſcours adreſſé au peuple, & qui ne ſuppoſe point d'étude pour être compris ; au lieu que le chant harmonique demande une ſorte d'érudition muſicale, des oreilles inſtruites & exercées. C'eſt preſque un diſcours fait pour des ſavans, il ſuppoſe dans ſes auditeurs certaines connoiſſances acquiſes, ſans leſquelles ils ne ſeroient point en état de juger de ſon mérite. Reſte à ſavoir ſi un diſcours qui n'eſt que pour les ſavans peut être vraiment éloquent.

peinture ;

peinture : l'autre qui exprime les ſons animez, & qui tiennent aux ſentimens : c'eſt le tableau à perſonnage.

Le muſicien n'eſt pas plus libre que le peintre : il eſt par-tout, & conſtamment ſoumis à la comparaiſon qu'on fait de lui avec la nature. S'il peint un orage, un ruiſſeau, un zéphir ; ſes tons ſont dans la nature, il ne peut les prendre que là. S'il peint objet idéal, qui n'ait jamais eu de réalité, comme ſeroit le mugiſſement de la terre, le frémiſſement d'un ombre qui ſortiroit du tombeau ; qu'il faſſe comme le poëte :

Aut famam ſequere, aut ſibi convenientia finge.

Il y a des ſons dans la nature qui répondent à ſon idée, ſi elle eſt muſicale ; & quand le compoſiteur les aura trouvez, il les reconnoîtra ſur le champ : c'eſt une vérité : dès qu'on la découvre, il ſemble qu'on la reconnoiſſe, quoiqu'on ne l'ait jamais vûe. Et quelque riche que ſoit la nature pour les muſiciens, ſi nous ne pouvions comprendre le ſens des expreſſions qu'elle renferme, ce ne ſeroit plus des richeſſes pour nous. Ce ſeroit un idiome inconnu, & par conſéquent inutile.

La Muſique étant ſignificative dans la ſymphonie, où elle n'*a qu'une demi-vie, que la moitié de ſon être*, que ſera-t-elle dans le chant, où elle devient le tableau du cœur humain ? Tout ſentiment, dit Ciceron, a un ton, un geſte propre qui l'annonce, c'eſt comme le mot attaché à l'idée : *Omnis motus animi ſuum quemdam à naturâ habet vultum & ſonum & geſtum.* Ainſi leur continuité doit former une eſpéce de diſcours ſuivi : & s'il y a des expreſſions qui m'embarraſſent, faute d'être préparées ou expliquées par celles qui précedent ou qui ſuivent, s'il y en a qui me détournent, qui ſe contrediſent ; je ne puis être ſatisfait.

Il eſt vrai, dira-t-on, qu'il y a des paſſions qu'on reconnoît dans le chant muſical, par exemple, l'amour, la joie, la triſteſſe : mais pour quelques expreſſions marquées, il y en a mille autres, dont on ne ſauroit dire l'objet.

On ne ſauroit le dire, je l'avoue ; mais s'enſuit-il qu'il n'y en ait point ? Il ſuffit qu'on le ſente, il n'eſt pas néceſſaire de le nommer. Le cœur a ſon intelligence indépendante des mots ; & quand il eſt touché, il a tout compris. D'ailleurs, de mê-

me qu'il y a de grandes choſes, auxquelles les mots ne peuvent atteindre; il y en a auſſi de fines, ſur leſquelles ils n'ont point de priſe : & c'eſt ſur-tout dans les ſentimens que celles-ci ſe trouvent.

Concluons donc que la muſique la mieux calculée dans tous ſes tons, la plus géométrique dans ſes accords, s'il arrivoit, qu'avec ces qualitez, elle n'eût aucune ſignification; on ne pourroit la comparer qu'à un priſme, qui préſente le plus beau coloris, & ne fait point de tableau. Ce ſeroit une eſpéce de clavecin chromatique, qui offriroit des couleurs & des paſſages, pour amuſer peut-être les yeux, & ennuyer ſûrement l'eſprit.

IV.

Des qualitez que doivent avoir les expreſſions de la Muſique, & celles de la Danſe.

Il y a des qualitez naturelles qui conviennent aux tons & aux geſtes conſidérez en eux-mêmes, & ſeulement comme expreſſions : il y en a que l'art y ajoute pour les fortifier & les embellir. Nous parlerons ici des unes & des autres.

Puiſque les ſons dans la muſique, &

les geſtes dans la danſe, ont une ſignification, de même que les mots dans la poëſie, l'expreſſion de la muſique & de la danſe doit avoir les mêmes qualitez, que l'élocution oratoire & poëtique : & tout ce que nous dirons ici, doit convenir également, à la Muſique, à la Danſe, à l'Eloquence & à la Poëſie : ou plûtôt ce ne ſera qu'une application des régles de l'éloquence, ſoit poëtique, ſoit oratoire, faite à la danſe & à la muſique.

Toute expreſſion doit être conforme aux choſes qu'elle exprime : c'eſt l'habit fait pour le corps. Ainſi comme il doit y avoir dans les ſujets poëtiques ou artificiels de l'unité & de la variété, l'expreſſion doit avoir d'abord ces deux qualitez.

Le caractère fondamental de l'expreſſion eſt dans le ſujet : c'eſt lui qui marque au ſtyle le degré d'élévation ou de ſimplicité, de douceur ou de force qui lui convient. Si c'eſt la joie que la Muſique ou la Danſe entreprennent de traiter, toutes les modulations, tous les mouvemens doivent en prendre la couleur riante ; & ſi les chants & les airs qui ſe ſuccédent, s'alterent & ſe relevent mutuellement, ce ſera toujours ſans altérer le fonds, qui leur eſt

commun : voilà l'unité. (a) Cependant comme une paſſion n'eſt jamais ſeule, & que, quand elle domine, toutes les autres ſont, pour ainſi dire, à ſes ordres, pour amener, ou repouſſer les objets qui lui ſont favorables, ou contraires; le compoſiteur trouve dans l'unité même de ſon ſujet, les moyens de le varier. Il fait paroître tour à tour, l'amour, la haine, la crainte, la triſteſſe, l'eſpérance. Il imite l'orateur, qui emploie toutes les figures & les variations de ſon art, ſans changer le ton général de ſon ſtyle. Ici, c'eſt la dignité qui régne, parce qu'il traite un point grave de morale, de politique, de droit. Là, c'eſt l'agrément qui brille, parce qu'il fait un payſage, & non un tableau héroïque. Que diroit-on d'une oraiſon, dont la premiere partie ſeroit bien dans la bouche d'un magiſtrat; & l'autre, dans celle d'un valet de comédie?

(a) Souvent nos muſiciens ſacrifient ce ton général, cette expreſſion de l'ame qui doit être répandue dans tout un morceau de muſique, à une idée acceſſoire & preſque indifférente au ſujet principal. Ils s'arrêtent pour peindre un ruiſſeau, un zéphir, ou quelqu'autre mot qui fait image muſicale. Toutes ces expreſſions particulieres doivent rentrer dans le ſujet, & ſi elles y conſervent leur caractère propre, il faut que ce ſoit en ſe fondant, pour ainſi dire, dans le caractère général du ſentiment qu'on exprime.

Outre le ton général de l'expreſſion ; qu'on peut appeller comme le ſtyle de la muſique & de la danſe : il y a encore d'autres qualitez, qui regardent chaque expreſſion en particulier.

Leur premier mérite eſt d'être claires : *Prima virtus perſpicuitas.* Que m'importe qu'il y ait un bel édifice dans cette vallée, ſi la nuit le couvre ? On n'exige point qu'elles préſentent, chacune en particulier, un ſens : mais elles doivent chacune y contribuer. Si ce n'eſt point une période, que ce ſoit un membre, un mot, une ſillabe. Chaque ton, chaque modulation, chaque repriſe, doit nous mener à un ſentiment, ou nous le donner.

2°. Les expreſſions doivent être juſtes : il en eſt des ſentimens, comme des couleurs : une demi-teinte les dégrade, & leur fait changer de nature, ou les rend équivoques.

3°. Elles ſeront vives, ſouvent fines & délicates. Tout le monde connoît les paſſions juſqu'à un certain point. Quand on ne les peint que juſques-là, on n'a guéres que le mérite d'un hiſtorien, d'un imitateur ſervil. Il faut aller plus loin, ſi on cherche la belle nature. Il y a pour la mu-

ſique & pour la danſe, de même que pour la peinture, des beautez, que les artiſtes appellent fuyantes & paſſageres; des traits fins, échappez dans la violence des paſſions, des ſoupirs, des accens, des airs de tête: ce ſont ces traits qui piquent, qui éveillent, & qui raniment l'eſprit.

4°. Elles doivent être aiſées & ſimples: tout ce qui ſent l'effort nous fait peine & nous fatigue. Quiconque regarde, ou écoute, eſt à l'uniſſon de celui qui parle, ou qui agit: & nous ne ſommes pas impunément les ſpectateurs de ſon embarras, ou de ſa peine.

5°. Enfin, les expreſſions doivent être neuves, ſur-tout dans la muſique. Il n'y a point d'art où le goût ſoit plus avide & plus dédaigneux: *Judicium aurium ſuperbiſſimum.* La raiſon en eſt, ſans doute, la facilité que nous avons à prendre l'impreſſion du chant: *Naturâ ad numeros ducimur.* Comme l'oreille porte au cœur le ſentiment dans toute ſa force; une ſeconde impreſſion eſt preſque inutile, & laiſſe notre ame dans l'inaction & l'indifférence. De-là vient la néceſſité de varier ſans ceſſe les modes, le mouvement, les paſſions. Heureuſement que celles-ci

ſe tiennent toutes entre elles. Comme leur cauſe eſt toujours commune, la même paſſion prend toutes ſortes de formes; c'eſt un lion qui rugit : une eau qui coule doucement : un feu qui s'allume & qui éclate, par la jalouſie, la fureur, le déſeſpoir.

Telles ſont les qualitez naturelles des tons de la voix & des geſtes, conſiderez en eux-mêmes, & comme les mots dans la proſe. Voyons maintenant ce que l'art peut y ajouter dans la Muſique, & dans la Danſe proprement dites.

Les tons & les geſtes ne ſont pas auſſi libres dans les arts, qu'ils le ſont dans la nature. Dans celle-ci, ils n'ont d'autres régles qu'une ſorte d'inſtinct, dont l'autorité plie aiſément. C'eſt lui ſeul qui les dirige, qui les varie, qui les fortifie, ou les affoiblit à ſon gré. Mais dans les arts, il y a des régles auſtères, des bornes fixes, qu'il n'eſt pas permis de paſſer. Tout eſt calculé, 1°. par la meſure, qui régle la durée de chaque ton & de chaque geſte; 2°. par le mouvement, qui hâte ou qui retarde cette même durée, ſans augmenter ni diminuer le nombre des tons, ni celui des geſtes, ni en changer la qualité; 3°. par la mélodie qui unit ces tons & ces geſtes,

& en forme une ſuite ; (*a*) 4°. enfin, par l'harmonie qui en régle les accords, quand pluſieurs parties différentes ſe joignent pour faire un tout. Et il ne faut point croire que ces régles puiſſent détruire ou altérer la ſignification naturelle des tons & des geſtes : elles ne ſervent qu'à la fortifier en la poliſſant, elles augmentent leur énergie en y ajoutant des graces : *Cur ergo vires ipſas ſpecie ſolvi putem, quando nec ulla res ſine arte ſatis valeat* (*b*) ?

La meſure, le mouvement, la mélodie, l'harmonie, peuvent régler également les mots, les tons, les geſtes, c'eſt-à-dire, qu'elles conviennent à la verſification, à la danſe, à la muſique. Elles conviennent à la verſification ; nous l'avons (*c*) prouvé. Elles conviennent à la danſe : qu'il n'y ait qu'un danſeur, ou qu'il y en ait pluſieurs, la meſure eſt dans les pas : le mouvement dans la lenteur ou la vîteſſe ; la *mélodie* dans la marche ou la continuité des pas : & l'harmonie dans l'accord de toutes ces parties avec l'inſtrument qui joue, & ſur-tout avec les autres danſeurs ; car il y a dans la danſe des *ſolo*, des *duo*,

(*a*) La mélodie eſt priſe dans un ſens métaphorique par rapport à la danſe ; elle ne ſignifie qu'une ſuite concertée & harmonique des mouvemens.

(*b*) *Quintil.* IX. 4.

(*c*) § IV. de la 3. Sect.

des chœurs, des repriſes, des rencontres, des retours, qui ont les mêmes régles, que le concert dans la muſique.

La meſure & le mouvement donnent la vie, pour ainſi dire, à la compoſition muſicale : c'eſt par-là que le muſicien imite la progreſſion & le mouvement des ſons naturels, qu'il leur donne à chacun l'étendue qui leur convient, pour entrer dans l'édifice régulier du chant muſical : ce ſont comme les mots préparez & meſurez, pour être enchaſſez dans un vers. Enſuite la mélodie place tous ces ſons chacun dans le lieu & le voiſinage qui lui convient : elle les unit, les ſépare, les concilie, ſelon la nature de l'objet, que le muſicien ſe propoſe d'imiter. Le ruiſſeau murmure : le tonnerre gronde : le papillon voltige. Parmi les paſſions, il y en a qui ſoupirent, il y en a qui éclatent, d'autres qui frémiſſent. La mélodie, pour prendre toutes ces formes, varie à propos les tons, les intervales, les modulations, emploie avec art les diſſonances mêmes. Car les diſſonances, étant dans la nature, auſſi-bien que les autres tons, ont le même droit qu'eux, d'entrer dans la muſique. Elles y ſervent non-ſeulement d'aſſaiſonnement & de ſel ; mais elles contri-

buent d'une façon particuliere à caractériſer l'expreſſion muſicale. Rien n'eſt ſi irrégulier que la marche des paſſions, de l'amour, de la colere, de la diſcorde. Souvent, pour les exprimer, la voix s'aigrit & détonne tout-à-coup : & pour peu que l'art addouciſſe ces déſagrémens de la nature, la vérité de l'expreſſion conſole de ſa dureté. C'eſt au compoſiteur à les préſenter avec précaution, ſobriété, intelligence.

L'harmonie enfin, concourt à l'expreſſion muſicale. Tout ſon harmonique eſt triple de ſa nature. Il porte avec lui, ſa quinte & ſa tierce-majeure : c'eſt la doctrine commune de Deſcartes, du Pere Merſenne, de M. Sauveur, & de M. Rameau qui en a fait la baſe de ſon nouveau ſiſtême de muſique. D'où il ſuit qu'un ſimple cri de joie a, même dans la nature, le fonds de ſon harmonie & de ſes accords. C'eſt le rayon de lumiere qui, s'il eſt décompoſé avec le priſme, donnera toutes les couleurs dont les plus riches tableaux peuvent être formez. Décompoſez de même un ſon, de la maniere dont il peut l'être ; vous y trouverez toutes les parties différentes d'un accord. Suivez cette décompoſition dans toute la ſuite d'un chant qui vous paroît ſimple, vous

aurez le même chant multiplié & diversifié en quelque sorte par lui-même : il y aura des dessus & des basses, qui ne feront autre chose que le fond du premier chant développé, & fortifié dans toutes ses parties séparées, afin d'augmenter la premiere expression. Les différentes parties, qui s'accompagnent réciproquement, ressemblent aux gestes, aux tons, aux paroles, réunies dans la déclamation : où, si vous voulez, aux mouvemens concertez des pieds, des bras, de la tête, dans la danse. Ces expressions sont différentes, cependant elles ont la même signification, le même sens. Desorte que si le chant simple est l'expression de la nature imitée, les basses & les dessus ne sont que la même expression multipliée, qui, fortifiant & répétant les traits, rend l'image plus vive, & par conséquent l'imitation plus parfaite.

Pour ne rien laisser à désirer de ce qui concerne les beaux Arts en général, après avoir marqué leurs régles communes, & leurs différences propres, disons encore un mot de la maniere dont ils doivent figurer ensemble quand on les réunit dans un même sujet ; après quoi nous passerons à l'application détaillée du principe fondamental, aux différens genres de littérature,

V.

De l'Union des beaux Arts.

Quoique la Poëſie, la Muſique & la Danſe ſe ſéparent quelquefois pour ſuivre les goûts & les volontez des hommes ; cependant comme la nature en a créé les principes pour être unis, & concourir à une même fin, qui eſt de porter nos idées & nos ſentimens tels qu'ils ſont, dans l'eſprit & dans le cœur de ceux à qui nous voulons les communiquer ; ces trois arts n'ont jamais plus de charmes, que quand ils ſont réunis : *Cum valeant multùm* verba per ſe, *&* vox *propriam vim adjiciat rebus*, *&* geſtus motuſque *ſignificet aliquid*, *profectò perfectum quiddam*, *tum omnia coïerint fieri neceſſe eſt.* Quintil. x. 3.

Ainſi lorſque les artiſtes ſéparerent ces trois arts pour les cultiver & les polir avec plus de ſoin, chacun en particulier ; ils ne dûrent jamais perdre de vûe la premiere inſtitution de la nature, ni penſer qu'ils puſſent entierement ſe paſſer les uns des autres. Ils doivent être unis, la nature le demande, le goût l'exige : mais comment : & à quelle condition ? C'eſt un traité dont voici la baſe & les principaux articles.

Il en eſt des différens arts, quand ils s'uniſſent pour traiter un même ſujet,

comme des différentes parties qui se trouvent dans un sujet traité par un seul art. Il doit y avoir un centre commun, un point de rappel, pour les parties les plus éloignées. Quand les peintres & les poëtes représentent une action; ils y mettent un acteur principal qu'ils appellent le héros, par excellence. C'est ce héros qui est dans le plus beau jour, qui est l'ame de tout ce qui se remue autour de lui. Quelle multitude de guerriers dans l'Iliade! que de rôles différens dans Diomede, Ulysse, Ajax, Hector, &c. il n'y en a pas un qui n'ait rapport à Achille. Ce sont des degrez que le poëte a préparez, pour élever notre idée jusqu'à la sublime valeur de son héros principal: l'intervale eût été moins sensible, s'il n'eût point été mesuré par cette espéce de gradation de héros, & l'idée d'Achille moins grande & moins parfaite sans la comparaison.

Les Arts unis doivent être de même que les héros. Un seul doit exceller, & les autres rester dans le second rang. Si la Poësie donne des spectacles; la Musique & la Danse (*a*) paroîtront avec elle; mais ce sera uniquement pour la faire valoir, pour

(*a*) La Danse ne signifie ici que l'art du geste; ainsi ce terme est pris dans sa plus grande étendue.

lui aider à marquer plus fortement les idées & les ſentimens contenus dans les vers. Ce ne ſera point cette grande muſique calculée, ni ce geſte meſuré & cadencé qui offuſqueroient la poëſie, & lui déroberoient une partie de l'attention de ſes ſpectateurs; mais une inflexion de voix toujours ſimple, & réglée ſur le ſeul beſoin des mots; un mouvement du corps toujours naturel, qui paroît ne rien tenir de l'art.

Si c'eſt la Muſique qui ſe montre; elle ſeule a droit d'étaler tous ſes attraits. Le théâtre eſt pour elle. La Poëſie n'a que le ſecond rang, & la danſe le troiſiéme. Ce ne ſont plus ces vers pompeux & magnifiques, ces deſcriptions hardies, ces images éclatantes; c'eſt une poëſie ſimple, naïve, qui coule avec moleſſe & négligence, qui laiſſe tomber les mots. La raiſon en eſt, que les vers doivent ſuivre le chant, & non le précéder. Les paroles en pareil cas, quoique faites avant la muſique, ne ſont que comme des coups de force qu'on donne à l'expreſſion muſicale, pour la rendre d'un ſens plus net & plus intelligible. C'eſt dans ce point de vûe qu'on doit juger de la poëſie de Quinaut; & ſi on lui fait un crime de la foibleſſe de ſes vers,

c'eſt à Lulli à l'en juſtifier. Les plus beaux vers ne ſont point ceux qui portent le mieux la muſique, ce ſont les plus touchants. Demandez à un compoſiteur lequel de ces deux morceaux de Racine eſt le plus aiſé à traiter : voici le premier :

Quel carnage de toutes parts !
On égorge à la fois les enfans, les vieillards,
Et la fille & la mere, & la ſœur & le frere,
Le fils dans les bras de ſon pere :
Que de corps entaſſez ! que de membres épars
Privez de ſépulture !

Voici l'autre qui le ſuit immédiatement dans la même ſcéne :

Hélas ! ſi jeune encore,
Par quel crime ai je pu mériter mon malheur ?
Ma vie à peine a commencé d'éclore,
Je tomberai comme une fleur
Qui n'a vu qu'une aurore.
Hélas ! ſi jeune encore,
Par quel crime ai-je pu mériter mon malheur ?

Faut-il être compoſiteur pour ſentir cette différence ?

La Danſe eſt encore plus modeſte que la Poeſie : celle-ci au moins eſt meſurée, mais le geſte ne fait preſque pour la muſique que ce qu'il fait pour les drames ; & s'il s'y montre quelquefois avec plus de force, c'eſt qu'il y a plus de paſſion dans la

la muſique que dans la poëſie ; & par conſéquent, plus de matiere pour l'exercer ; puiſque, comme nous l'avons dit, le geſte & le ton de la voix ſont conſacrez d'une façon particuliere au ſentiment.

Enfin ſi c'eſt la Danſe qui donne une fête ; il ne faut point que la muſique y brille à ſon préjudice ; mais ſeulement qu'elle lui prête la main, pour marquer avec plus de préciſion ſon mouvement & ſon caractère. Il faut que le violon & le danſeur forment un concert ; & quoique le violon précéde ; il ne doit exécuter que l'accompagnement. Le ſujet appartient de droit au danſeur. Qu'il ſoit guidé ou ſuivi ; il a toujours le principal rang, rien ne doit l'obſcurcir ; & l'oreille ne doit être occupée, qu'autant qu'il le faut, pour ne point cauſer de diſtraction aux yeux.

Nous ne joignons point ordinairement la parole avec la danſe proprement dite ; mais cela ne prouve point qu'elles ne puiſſent s'unir : elles l'étoient autrefois, tout le monde en convient. On danſoit alors ſous la voix chantante, comme on le fait aujourd'hui ſous l'inſtrument, & les paroles avoient la même meſure que les pas.

C'eſt à la poëſie, à la muſique, à la dan-

ſe, à nous préſenter l'image des actions & des paſſions humaines; mais c'eſt à l'architecture, à la peinture, à la ſculpture, à préparer les lieux & la ſcéne du ſpectacle. Et elles doivent le faire d'une maniere qui réponde à la dignité des acteurs & à la qualité des ſujets qu'on traite. Les Dieux habitent dans l'olympe, les rois dans des palais, le ſimple citoyen dans ſa maiſon, le berger eſt aſſis à l'ombre des bois. C'eſt à l'architecture à former ces lieux, & à les embellir par le ſecours de la peinture & de la ſculpture. Tout l'univers appartient aux beaux Arts. Ils peuvent diſpoſer de toutes les richeſſes de la nature. Mais ils ne doivent en faire uſage que ſelon les loix de la décence. Toute demeure doit être l'image de celui qui l'habite, de ſa dignité, de ſa fortune, de ſon goût. C'eſt la régle qui doit guider les arts dans la conſtruction & dans les ornemens des lieux. Ovide ne pouvoit rendre le palais du ſoleil trop brillant, ni Milton le jardin d'Eden trop délicieux: mais cette magnificence ſeroit condamnable même dans un roi, parce qu'elle eſt au-deſſus de ſa condition:

Singula quæque locum teneant ſortita decenter.

LES PRINCIPES DE LA LITTERATURE.

SECONDE PARTIE,

OU ON DÉVELOPPE LA NATURE ET LES REGLES DES DIFFÉRENS GENRES DE POESIE, PAR LE PRINCIPE DE L'IMITATION DE LA BELLE NATURE.

SI tous les Beaux-Arts, à la tête desquels eſt la Poëſie, n'ont d'autre objet que d'imiter la nature, chacun de la maniere qui fait leur différence propre, pour exciter

en nous des ſentimens agréables ; il s'enſuit qu'un Traité de poëſie, ne doit être autre choſe qu'un développement de l'art d'imiter par la maniere qui convient à la Poëſie, c'eſt-à-dire, par le diſcours. Et toutes les loix qui concernent, ſoit les beautez, ſoit les défauts qui ſe trouvent dans les différentes ſortes de poëmes, ne peuvent être que des conſéquences du principe de l'imitation. Ce fil nous conduira heureuſement dans toutes les routes que nous avons à parcourir ; & ſi quelquefois il paroît s'échapper des mains du lecteur, la moindre attention lui ſuffira pour le reprendre.

Nous réduiſons les différentes eſpéces de Poëſie ſous quatre genres, leſquels ſeront la matiere d'autant de Sections.

Les poëtes racontent quelquefois ce qui s'eſt paſſé, en ſe montrant eux-mêmes comme hiſtoriens, mais hiſtoriens inſpirez par les Muſes. Quelquefois ils aiment mieux faire comme les peintres ; & préſenter les objets aux yeux, afin que le ſpectateur s'inſtruiſe par lui-même, & qu'il ſoit plus touché de la vérité. D'autrefois ils allient leur expreſſion avec celle de la muſique, & ſe livrent tout entiers aux

passions qui ſont le ſeul objet de celle-ci. Enfin il leur arrive d'abandonner entierement la fiction, & de donner toutes les graces de leur art à des ſujets vrais, qui ſemblent appartenir de droit à la proſe. D'où il réſulte qu'il y a quatre ſortes de poëſie : la poëſie narrative, ou de récit ; la poëſie de ſpectacle, ou dramatique ; la poëſie lyrique & la poëſie didactique.

En faiſant cette diviſion, nous ne prétendons pas faire entendre que ces genres ſoient tellement ſéparez les uns des autres qu'ils ne ſe réuniſſent jamais. Car c'eſt préciſément le contraire qui arrive preſque par-tout ; rarement on voit régner ſeul le même genre d'un bout à l'autre dans aucun poëme. Il y a des récits dans le lyrique, des paſſions peintes fortement dans les poëſies de récit ; par-tout la fable s'allie avec l'hiſtoire, le vrai avec le faux, le poſſible avec le réel. Les poëtes obligez par état de plaire ſe croient en droit de tout oſer pour y réuſſir : nous l'avons dit.

PREMIERE SECTION,

Concernant la Poesie de récit.

Tout ce que nous dirons sur ce genre se renferme en trois articles, dont le premier aura pour objet l'Apologue ; le second la Poësie pastorale ; & le troisiéme la Poësie épique. On verra d'abord de petits récits d'événemens qu'on suppose être arrivez entre le loup & l'agneau ; ensuite paroîtront Daphnis & Melibée ; enfin on admirera les Héros & les Dieux : & la gradation du simple au composé, du facile au difficile, du petit au grand sera observée.

ARTICLE PREMIER.

De l'Apologue.

I.

Ce que c'est que l'Apologue.

L'Apologue est à proprement parler, le spectacle des enfans ; & il ne differe des autres que par la petitesse & la naïveté des acteurs. On ne voit point sur ce petit théâtre ni les Alexandres, ni les Césars ; mais la Mouche & la Fourmi, qui jouent

les hommes à leur maniere, & qui nous donnent une comédie plus pure, & peut-être plus instructive, que ces acteurs à figure humaine.

L'imitation porte évidemment ses régles dans ce genre, de même que dans tous les autres : ce sont les mœurs des hommes qu'on peint dans les animaux. On y suppose seulement que tout ce qui est dans la nature, est doué de la parole. Cette supposition a quelque chose de vrai ; puisqu'il n'y a rien dans l'Univers qui ne se fasse au moins entendre aux yeux, & qui ne porte dans l'esprit du Sage des idées aussi claires, que s'il se faisoit entendre aux oreilles.

Sur ce principe, les inventeurs de l'Apologue ont cru qu'on leur passeroit de donner des discours & des pensées aux animaux d'abord, qui, ayant à-peu-près les mêmes organes que nous, ne nous paroissent peut-être muets, que parce que nous n'entendons pas leur langage : ensuite aux arbres, qui, ayant de la vie, n'ont pas eu de peine à obtenir aussi des poëtes le sentiment : & enfin à tout ce qui se meut, ou qui existe dans l'Univers. On a vu non-seulement le loup, l'agneau,

le chêne & le roſeau, mais encore *le pot de fer* & *le pot de terre* jouer des perſonnages. Il n'y a eu que *Dom Jugement* & *Demoiſelle Imagination*, & tout ce qui leur reſſemble, qui n'ont pas pû être admis ſur ce théâtre; parce que ſans doute, il eſt plus difficile de donner un corps caractériſé à ces êtres purement ſpirituels; que de donner de l'ame & de l'eſprit à des corps qui paroiſſent avoir quelque analogie avec nos organes.

Toutes les régles de l'Apologue ſont contenues dans celles de l'Epopée & du Drame, que nous examinerons en leur lieu. Changez les noms, la grenouille qui s'enfle, devient le bourgeois gentilhomme, ou, ſi vous voulez, Céſar, que ſon ambition fait périr, ou le premier homme, qui eſt dégradé, pour avoir voulu être ſemblable à Dieu:

. . . . *Mutato nomine, de te*
Fabula narratur.

Il ne faut point s'élever au-deſſus de ſon état: voilà une maxime qu'il falloit apprendre aux enfans, au peuple, aux rois, à tout le genre humain. La Sageſſe, par le ſecours de la poëſie, prend toutes les formes néceſſaires pour s'inſinuer; & com-

me les goûts ſont différens, ſelon les âges & les conditions; elle veut bien jouer avec les enfans & rire avec le peuple: elle parle en reine avec les rois, & diſtribue ainſi ſes leçons à tous les hommes: elle joint l'agréable à l'utile, pour attirer à elle ceux qui n'aiment que le plaiſir, & pour récompenſer ceux, qui n'ont d'autre vue, que de s'inſtruire.

L'Apologue doit donc avoir une action, de même que les autres poëmes. Cette action doit être une, intéreſſante: avoir un commencement, un milieu, une fin; par conſéquent un prologue, un nœud, un dénouement: un lieu de la ſcéne, des acteurs, au moins deux, ou quelque choſe qui tienne lieu d'un ſecond. Ces acteurs auront un caractère établi, ſoutenu, & prouvé par les diſcours & par les mœurs; & tout cela à l'imitation des hommes, dont les animaux deviennent les copiſtes, & prennent les rôles chacun, ſuivant une certaine analogie de caractères. Tellement que ce qu'on voit dans l'Apologue, eſt comme un deſſeing en petit, de la plûpart des objets qu'on verra en grand dans les autres genres: auſſi le petit Traité que nous allons en donner, ſera-t-il comme

une esquisse de tous ceux qui viendront après.

Définition de l'Apologue.

L'Apologue est le récit d'une action allégorique, attribuée ordinairement aux animaux. Nous allons développer cette définition, & en faire sortir les règles mêmes de l'Apologue; ensuite nous donnerons en peu de mots, l'histoire de ce genre de poëfie : enfin nous en présenterons des modéles tirez des meilleurs Fabulistes.

L'Apologue est un récit, & non un drame; parce qu'on n'y voit point le loup emportant l'agneau, mais qu'on y dit seulement qu'il l'a emporté.

Qualitez essentielles du Récit.

Un récit a trois qualitez essentielles : il doit être court, clair, vraisemblable.

Il sera court, 1°. Si on ne reprend pas les choses de trop loin; *Je me suis habillé ce matin : Je suis sorti du logis : Je me suis rendu chez mon ami.* C'est commencer le récit de la guerre de Troie par les deux œufs de Léda; il suffisoit de dire : *Je me suis rendu chez mon ami ce matin.*

Cependant il y a des occasions où les menus détails font un bon effet : par

exemple, lorsque Terence peint ce qui eſt arrivé aux funérailles de la tante de Glycerion : » On l'emporte, nous marchons, » nous arrivons au lieu du tombeau ; on » la met ſur le bucher, on pleure. » Et La Fontaine, quand il peint les tentatives des rats, qui après pluſieurs allarmes commencent à reſortir :

Mettent le nez à l'air, montrent un peu la tête ;
Puis rentrent dans leurs nids à rats ;
Puis reſſortant, font quatre pas :
Puis, enfin ſe mettent en queſte :
Mais voici bien une autre fête,
Le pendu reſſuſcite . . . . . .

Tous ces petits détails ſont placez ; parce qu'ils ſemblent amuſer, & preſque endormir le lecteur, en lui faiſant obſerver les mouvemens de *la gent trotte-menu*, pour le réveiller enſuite tout à coup par la chûte du pendu qui reſſuſcite.

La brieveté du récit demande encore, qu'il finiſſe où il doit finir ; qu'on n'y ajoute rien d'inutile ; qu'on n'y mêle rien d'étranger ; qu'on y ſous-entende ce qui peut être entendu, ſans être dit ; enfin qu'on ne diſe chaque choſe qu'une fois. Souvent on croit être court, tandis qu'on eſt fort long. Il ne ſuffit pas de dire peu

Tantôt la fineſſe :

Au fond d'un temple eût été ſon image
Avec ſes traits, ſon ſouris, ſes appas,
Son art de plaire & de n'y penſer pas. *La Font.*

3°. Dans les alluſions ; lorſqu'on rapporte quelques traits qui figurent ſérieuſement, on en groteſque avec ce qu'on raconte. Ainſi les Canards en parlant à la Tortue lui diſent :

Voyez-vous ce large chemin ?
Nous vous voiturerons, par l'air, en Amérique
Vous verrez maintes républiques,
Maint royaume, maint peuple. Et vous profiterez
Des différentes mœurs que vous remarquerez :
Ulyſſe en fit autant. On ne s'attendoit guère
A voir Ulyſſe en cette affaire. *La Font.*

4°. Dans les tours, qui doivent être vifs, piquans :

Un bloc de marbre étoit ſi beau,
Qu'un Statuaire en fit l'emplette.
Qu'en fera, dit-il, mon ciſeau ?
Sera-t-il Dieu, table, ou cuvette ?
Il ſera Dieu : même je veux
Qu'il ait en ſa main un tonnerre.
Tremblez humains, faites des vœux,
Voilà le maître de la terre. *La Font.*

5°. Dans les expreſſions, qui ſont tantôt hardies ;

Ne coupez point ces arbres, disoit le philosophe Scythe :
Ils iront assez tôt border le noir rivage.

Tantôt riches :

Le moindre vent qui d'aventure
Fait rider la face de l'eau.

Tantôt brillantes, comme quand La Fontaine appelle l'arc-en-ciel, *l'écharpe d'Iris*. Tantôt fortes :

Un renard qui *cajole* un corbeau sur sa voix.

Telles sont à-peu-près les qualitez des récits faits principalement pour plaire, du nombre desquels sont tous les récits poëtiques, & par conséquent les fables.

Action de l'Apologue.

L'Apologue est le récit d'une *action*. Une action est une entreprise faite avec dessein & choix. Un édifice tombe tout-à-coup, c'est un événement, un fait. Un homme se laisse tomber par inadvertance, c'est un acte. Il fait effort pour se relever, c'est une action. Ce qu'on appelle un fait ne suppose point de vie, de puissance active dans le sujet. L'acte suppose une puissance active, qui s'exerce ; mais sans choix & sans liberté. L'action suppose, outre le mouvement & la vie, du choix & une fin :

& elle ne convient qu'à l'homme uſant de ſa raiſon.

L'action de la fable doit être une, juſte, naturelle, & avoir une certaine étendue.

Une, c'eſt-à-dire, que toutes ſes parties aboutiſſent à un même point: dans l'apologue c'eſt la morale. Juſte, c'eſt-à-dire, ſignifier directement & avec préciſion, ce qu'on ſe propoſe d'enſeigner. Naturelle, c'eſt-à-dire, fondée ſur la nature, ou du moins ſur l'opinion reçûe. La raiſon eſt, que notre eſprit ne veut être ni embarraſſé, ni égaré, ni trompé. La fable des deux Pigeons péche contre l'unité; celle de la Geniſſe en ſociété avec le Lion, contre la nature; celle des Moineaux de M. de la Motte, contre la juſteſſe. Enfin elle doit avoir une certaine étendue, c'eſt-à-dire, qu'on doit y diſtinguer aiſément un commencement, un milieu & une fin; le commencement préſente une entrepriſe; le milieu contient l'effort pour achever cette entrepriſe, c'eſt le nœud; enfin elle ſe termine; c'eſt le dénouement.

L'Apologue eſt allégorique.

L'action de l'apologue *eſt allégorique*, c'eſt-à-dire, qu'elle couvre une maxime, ou

ou une vérité. Tous les apologues ſont des miroirs, où nous voyons la juſtice ou l'injuſtice de notre conduite dans celle des animaux. Le loup & l'agneau ſont deux perſonnages dont l'un repréſente l'homme puiſſant & injuſte; l'autre l'homme innocent & foible. Celui-ci, après d'injuſtes traitemens, eſt enfin la victime du premier. On reconnoît les hommes dans l'action des animaux.

La vérité qui réſulte du récit allégorique de l'apologue, ſe nomme *moralité*. Elle doit être claire, courte & intéreſſante; il n'y faut point de métaphyſique, point de périodes, point de vérités trop triviales, comme ſeroit celle-ci: *Qu'il faut ménager ſa ſanté.*

Phedre & La Fontaine placent indifféremment la moralité, tantôt avant, tantôt après le récit, ſelon que le goût l'exige, ou le permet. L'avantage eſt à-peu-près égal pour l'eſprit du lecteur, qui n'eſt pas moins exercé, ſoit qu'on la place auparavant ou après. Dans le premier cas, on a le plaiſir de combiner chaque trait du récit avec la vérité. Dans le ſecond cas, on a le plaiſir de la ſuſpenſion: on devine ce qu'on veut nous apprendre, & on a la

ſatisfaction de ſe rencontrer avec l'auteur, ou le mérite de lui céder, ſi on n'a point réuſſi.

Trois ſortes d'Apologues.

On diſtingue trois ſortes de fables ; les raiſonnables, dont les perſonnages ont l'uſage de la raiſon, comme *la Vieille & les deux Servantes* ; les morales, dont les perſonnages ont par emprunt les mœurs des hommes, ſans en avoir l'ame, qui en eſt le principe, comme *le Loup & l'Agneau* ; les mixtes, où un perſonnage raiſonnable agit avec un autre qui ne l'eſt point, comme l'*Homme & la Belette*.

Style de l'Apologue.

Le ſtyle de la fable, doit être ſimple, familier, riant, gracieux, naturel, & même naïf.

La ſimplicité conſiſte à dire en peu de mots, & avec les termes ordinaires, ce qu'on veut dire. Rien ne nuit tant à la fable que l'appareil & l'air compoſé, qui met le lecteur en garde contre l'inſinuation. Il y a cependant des fables où La Fontaine prend l'eſſor : mais cela n'arrive que quand les perſonnages ont de la grandeur & de la nobleſſe. D'ailleurs cette élévation

ne détruit point la ſimplicité, qui s'accorde, on ne ſauroit mieux, avec la dignité.

Le familier de la fable doit être un choix de ce qu'il y a de plus fin & de plus délicat dans le langage des converſations. Il n'eſt pas permis de tout ramaſſer. La Fontaine peut ſervir de modéle en ce genre.

Le riant eſt caractériſé par ſon oppoſition au triſte, au ſérieux; & le gracieux par ſon oppoſition au déſagréable.

Les ſources du riant dans la fable, ſont de tranſporter aux animaux des dénominations & des qualitez qui ne ſe donnent qu'aux hommes. *Certain renard Gaſcon; une Heleine au beau plumage* (c'eſt une belle poulle): *ſa Majeſté fourrée.* C'eſt encore de comparer de petites choſes à ce qu'il y a de plus grand, & de meſurer les grands intérêts par les petits; ce qui fait une ſorte de groteſque,

Deux cocqs vivoient en paix: une poule ſurvint,
Et voilà la guerre allumée. Amour, tu perdis Troie!

Quelquefois il eſt dans une circonlocution qui fait image. Ainſi en parlant d'un ſanglier dur à tuer:

. . . . La Parque & ſes ciſeaux
Avec peine y mordoient. . . . . *La Font.*

Le gracieux ſe place ordinairement dans les deſcriptions qu'on jette de tems en tems dans les récits. Il conſiſte à montrer les choſes agréables avec tout l'agrément qu'elles peuvent recevoir :

Ce breuvage vanté par le peuple rimeur,
Ce nectar que l'on ſert au maître du tonnerre,
Et dont nous enivrons tous les Dieux de la terre :
C'eſt la louange. *La Font.*

Et ailleurs :

. . . . . Les lapins
S'égayoient, & de thim parfumoient leurs banquets.

Le naturel eſt oppoſé en général au recherché, au forcé. Le naïf l'eſt au réfléchi, & ſemble n'appartenir qu'au ſentiment; comme dans la fable de la Laitiere :

Il m'eſt, diſoit-elle, facile,
D'élever des poulets autour de ma maiſon;
Le renard ſera bien habile,
S'il ne m'en laiſſe aſſez pour avoir un cochon.
Le porc à l'engraiſſer coûtera peu de ſon;
Il étoit quand je l'eus, de groſſeur raiſonnable,
J'aurai, le revendant, de l'argent bel & bon;
Et qui m'empêchera de mettre en notre étable,
Vu le prix dont il eſt, une vache & ſon veau,
Que je verrai ſauter au milieu du troupeau?
Perrette là-deſſus ſaute auſſi tranſportée,
Le lait tombe, adieu veau, vache, cochon, couvée.

La naïveté du ſtyle conſiſte dans le choix

de certaines expreſſions ſimples, pleines d'une molle douceur, qui paroiſſent nées d'elles-mêmes, plûtôt que choiſies; dans ces conſtructions faites comme par hazard; dans certains tours rajeunis, & qui conſervent cependant encore un air de vieille mode. Perſonne ne diſpute à La Fontaine le prix dans cette partie de la fable. Il en avoit le goût naturel, & il l'avoit perfectionné par la lecture de nos vieux auteurs François, dont la naïveté eſt admirable.

II.

Origine de l'Apologue.

Il n'eſt pas poſſible de marquer le tems où on commença à faire uſage de l'apologue. Un Politique, un Philoſophe, un Prophéte s'en ſervoient preſque dans le même tems, à Rome pour ramener le peuple ſéditieux; en Aſie, pour inſtruire les villes & les rois; à Jeruſalem, pour annoncer à David ſon crime. Et puiſque ſans être d'intelligence, les hommes l'employoient également dans différens lieux du monde; il y a grande apparence qu'ils s'en étoient aviſez dès long-tems auparavant, & que la nature même leur en avoit donné l'idée.

Dans les commencemens, les hommes n'ayant encore qu'un langage ébauché & trop pauvre pour leur fournir toutes les expreſſions dont ils ſentoient le beſoin, avoient recours, autant qu'ils le pouvoient, à quelque image, ou à quelque comparaiſon qui parloit pour eux, & les débarraſſoit tout d'un coup du travail de l'élocution. Or la comparaiſon tient à l'allégorie, & l'allégorie eſt la même choſe que l'apologue.

Ce fut donc d'abord la néceſſité & le beſoin, qui firent employer l'allégorie. Un peu de réflexion fit bientôt ſentir aux eſprits intelligens qu'on pouvoit tirer un nouvel avantage de ce que l'indigence avoit fait inventer. On ſentit que cette maniere de peindre, pouvoit ſervir à deux fins, toutes différentes l'une de l'autre : à développer une idée, & à la rendre plus ſenſible, quand elle ne le ſeroit pas aſſez d'elle-même ; ou à l'envelopper quand elle auroit trop de pointe ou trop d'éclat.

Il y a eu un tems où les idées du vice & de la vertu n'étoient pas ſi nettes qu'elles le ſont aujourd'hui. L'envie d'avoir, qui paroît ſi naturel aux hommes, avoit encore épaiſſi le voile. Il y avoit à combattre

à la fois l'ignorance & l'intérêt. Pour le faire avec succès, il étoit nécessaire d'employer des traits assez gros pour frapper les yeux les moins clair-voyants, & l'ame la plus matérielle. On ne pouvoit donc mieux faire que de mettre chaque vérité importante dans un exemple court, clair, & qui se peignît fortement dans l'imagination, afin de convaincre & de persuader en même tems. Mais où prendre ces exemples ? Dans la société vivante ? Les exemples tirez de notre sphere nous sont souvent suspects. Quand il s'agit de nous ou du prochain, il y a toujours quelque intérêt qui nous fait voir les choses autrement qu'elles ne sont. Les prendre dans l'histoire ? Ce seront toujours des hommes : l'un vantera Alexandre comme un héros ; l'autre le détestera comme un brigand. Le plus court étoit donc de les prendre parmi les animaux. Ils ont quelque ressemblance avec nous. Qu'on leur prête la raison & la parole, on les écoutera sans prévention, parce que ce ne sont pas des hommes. Comme ils nous jugeront sans passion, on recevra leur décision sans révolte. C'est ainsi qu'on nous apprivoise. L'artifice n'est pas subtil, cependant les

hommes s'y laiſſent prendre, même aujourd'hui qu'on croit avoir rafiné ſur tout.

Le monde eſt vieux, dit-on. Je le crois :
Cependant
Il le faut amuſer encor comme un enfant.

Les Sages de l'antiquité l'avoient apparemment ſenti. Ils avoient employé cette ruſe déja mille fois avant Eſope. Mais comme celui-ci eſt le premier qui ait fait profeſſion de ſuivre cette maniere de philoſopher ; c'eſt lui qui a donné ſon nom à ce genre d'inſtruction, qui préſente la vérité ſous des allégories.

IV.

Caractères des plus célébres Fabuliſtes.

ESOPE.

Eſope Phrygien nâquit & vécut dans l'eſclavage. Ceux qui ont voulu nous donner ſon hiſtoire ſe ſont plû à exagérer la difformité de ſon corps, peut-être pour donner encore un nouveau relief à la beauté de ſon eſprit. Il ſe fit d'abord connoître par le feu & la ſubtilité de ſes reparties. Mais à cette ſubtilité, il joignit un ſens ſublime qui lui mérita bientôt l'admiration de toute l'Aſie. Sa réputation

ſe répandit dans la Perſe, dans l'Egypte, dans pluſieurs autres royaumes, dont les Princes ſe firent honneur de le recevoir, & de lui procurer chez eux toutes ſortes d'avantages & d'agrémens. Après avoir paſſé quelques années à la Cour des rois, il fut tenté de reparoître dans ſa patrie; mais malgré ſa grande réputation & l'honneur qu'il avoit fait à toute la Gréce, il fut aſſez mal reçû par les Delphiens. Il en fut ſi piqué, qu'il fit contre eux la fable des Bâtons flottans, qui de loin paroiſſent être quelque choſe, & qui de près ne ſont rien. Les Delphiens, pour ſe venger, l'accuſerent d'avoir emporté des vaſes ſacrez; & malgré ſa ſubtilité, ſa ſageſſe, ſa gloire, il fut précipité. On lui éleva une pyramide après ſa mort, pour le dédommager.

La vivacité de ſon caractère eſt peinte dans ſes fables. Il ſe contente par-tout de la clarté & de la préciſion : non pas qu'il fit trop peu de cas de ſes inventions pour les orner, comme l'a dit un bel eſprit; mais plûtôt parce qu'il eſtimoit infiniment plus la force & la netteté que les ornemens. Il veut que le vrai qu'il préſente ſoit lumineux par lui-même, & qu'il

frappe les yeux les moins attentifs. Et en effet le peu de fables qui nous reste de lui, eſt d'un ſi grand ſens, qu'aujourd'hui même où il ſemble qu'on n'oſe ſacrifier qu'à l'eſprit, on en éprouve encore avec plaiſir l'aſcendant, quand, par hazard on daigne s'y arrêter. Et pourquoi ne s'y arrêteroit-on pas? Socrate dans ſa priſon, la veille de ſa mort, ſe faiſoit une occupation, non-ſeulement de les lire, mais de les mettre en vers. Peut-on rougir d'imiter le plus grand homme de l'antiquité, dans ces momens fameux où il mettoit le comble à ſa gloire?

Ariſtote cite dans ſa Rhétorique la fable du renard & du heriſſon. Elle ſuffit pour faire juger du goût de l'auteur, & de ſa maniere énergique d'enſeigner.

Le Renard dans une foſſe.

Un jour Eſope chargé de défendre un gouverneur accuſé de crime capital, parla ainſi : » Un renard voulant paſſer une » riviere tomba dans une foſſe bourbeu- » ſe. Auſſi-tôt il y fut aſſailli par une in- » finité de groſſes mouches, qui le tour- » menterent long-tems. Par hazard il paſſa » un heriſſon, qui fut touché de le voir

» ſouffrir ainſi : Voulez-vous, lui dit-il,
» que je vous délivre de ces inſectes cruels,
» que je les éloigne ? Gardez-vous en
» bien, répondit le renard. Hé pourquoi
» donc ? Parce que celles-ci vont être
» ſaoules de mon ſang, & ſi vous les chaſ-
» ſez, il en viendra d'autres plus affamées,
» qui me ſucceront ce qui m'en reſte.

Qu'on ſe rappelle la définition que nous avons donnée de l'apologue : c'eſt le récit d'une action allégorique. Tout ſe trouve dans celui-ci, récit, action, allégorie.

On raconte ce qui s'eſt paſſé entre les deux acteurs : leurs diſcours ſont rapportez comme par un hiſtorien ; on ne voit que le ſeul Eſope.

L'action eſt le refus du renard fait à ſon ami le heriſſon. Il ſouffre dans la foſſe où il eſt tombé, voilà le commencement de l'action : le heriſſon s'offre de le délivrer de ſes maux ; c'eſt le milieu : le renard n'accepte point ſon offre, & en dit la raiſon ; c'eſt la fin. Si on ôtoit la premiere partie, le récit n'auroit point de tête ; ſi on ôtoit la fin, il demeureroit ſuſpendu. Il faut partir, marcher, arriver : ou ce qui eſt la même choſe, entreprendre, agir, achever l'entrepriſe.

L'allégorie eſt viſible. Le renard repréſente le peuple foulé par ſes magiſtrats, qui ſont eux-mêmes repréſentez par les mouches. Le heriſſon repréſente les accuſateurs des magiſtrats. Le renard eſt malheureux, mais il eſt ſage dans ſon malheur. Le heriſſon eſt choiſi pour repréſenter les accuſateurs, plûtôt que tout autre animal, parce qu'étant hériſſé de pointes, il pouvoit bleſſer en voulant guérir : caractère aſſez ordinaire aux accuſateurs en pareil cas, qui veulent changer de maîtres ſouvent pour régner à leur tour, & peut-être avec plus de dureté.

L'allégorie ſera plus ſenſible encore dans celle que Plutarque nous a conſervée.

Le Mulet.

» Un mulet voyant ſa figure dans un » fleuve, admiroit la beauté de ſa taille ; » il ſecouoit ſa criniere avec complaiſan- » ce, & eſſayoit de galopper comme le » cheval. Mais tout à coup il ſe ſouvint » qu'il n'étoit que le fils d'un âne ; alors » il s'arrêta, & perdit toute ſa confiance » & ſa fierté.

On voit ici que l'auteur ne connoiſſoit pas de milieu entre le néceſſaire & l'inu-

tile. Quand un pas lui ſuffiſoit pour arriver, il ne faiſoit qu'un pas. Quel feu, quelle vivacité dans ce portrait d'un homme né avec une grande ame, dans une condition baſſe! Quand il ſent ce qu'il eſt en lui-même, il oſe tout. Quand il ſonge d'où il vient, & que les hommes accordent plus à la naiſſance qu'au mérite réel, il perd courage. Il n'y a pas un trait dans cette fable qui ne ſoit tranſparent.

PHEDRE.

Le caractère des fables d'Eſope eſt, comme on vient de le voir, la ſimple nature : c'eſt un philoſophe auſtère qui ne veut que force & vérité. Phedre affranchi d'Auguſte, crut que ce genre étoit ſuſceptible de graces & d'embelliſſemens. Quand on lit l'auteur Grec, on oublie ſa perſonne pour ne s'occuper que de ce qu'il enſeigne; mais quand on lit le Latin, on penſe encore qu'il étoit homme d'eſprit; qu'il étoit délicat, gracieux, poli, & qu'il ſongeoit à l'être. Il ne ſe contente pas de raconter, il peint, & ſouvent d'un ſeul trait. Ses expreſſions ſont choiſies, ſes penſées meſurées, ſes

vers ſoignez. Qui eut penſé qu'un ouvrage ſi parfait, eut pû être déja oublié, à Rome même, dès le tems de Seneque, c'eſt-à-dire, cinquante ans tout au plus, après la mort de l'auteur ? Il demeura dans cet oubli juſqu'au XVI. ſiécle, où François Pithou lui redonna la lumiere, & le tira de la bibliothéque de Saint-Remi de Reims. Auſſitôt qu'il reparut, tous ceux qui avoient le vrai goût de l'antiquité, reconnurent le ſiécle d'Auguſte ; & lui rendirent avec uſure, les honneurs dont il avoit été privé pendant ſi long-tems.

Sa fable du loup & de l'agneau eſt une des plus célébres de l'antiquité. Quoiqu'on l'ait lue mille fois, nous la préſenterons encore ſans crainte de déplaire au lecteur.

Le Loup & l'Agneau.

» Le Loup & l'Agneau preſſez par la » ſoif, étoient venus boire à un même » ruiſſeau. Le loup étoit au-deſſus, &

Lupus & Agnus.

Ad rivum eundem Lupus & Agnus venerant
Siti compulſi: ſuperior ſtabat Lupus,

» l'agneau beaucoup plus bas. Alors l'aſ-
» ſaſſin, pouſſé par ſon injuſte avidité,
» chercha querelle : Pourquoi, troubles-
» tu cette eau, dit-il, tandis que je
» bois ? L'agneau tremblant lui répondit :
» Comment puis-je faire ce dont vous
» vous plaignez ? L'eau coule de vous à
» moi. Le loup, repouſſé par la force de
» la vérité, réplique : Il y a ſix mois que
» tu médis de moi. L'agneau repart : Je
» n'étois ſeulement pas né. C'eſt donc
» ton pere, c'eſt lui, par Hercules. Et
» auſſi-tôt il le prend, & le déchire.

Cette fable eſt une des plus belles & des plus célébres de l'antiquité. Tout y eſt clair & bien marqué : le lieu de la ſcéne, c'eſt le bord d'un ruiſſeau : les

Longéque inferior Agnus : tunc fauce improbâ
Latro incitatus, jurgii cauſam intulit :
Cur, inquit, turbâlentam feciſti mihi
Iſtam bibenti ? Laniger contra timens,
Quî poſſum, quæſo, facere quod quereris, Lupe?
A te decurrit ad meos hauſtus liquor :
Repulſus ille veritatis viribus,
Ante hos ſex menſes malè, ait, dixiſti mihi.
Reſpondit Agnus : Equidem natus non eram,
Pater Hercule tuus, inquit, maledixit mihi.
Atque ita correptum lacerat injuſtâ nece.

deux acteurs, c'eſt le loup & l'agneau : leurs caractères, la violence & l'innocence : l'action, c'eſt le démêlé de l'un & de l'autre : le nœud, qui tient le lecteur en ſuſpens, eſt de ſavoir comment ſe terminera la querelle : le dénouement, c'eſt la mort de l'innocent, d'où ſort la morale : Que le plus foible eſt ſouvent opprimé par le plus fort.

C'étoit la ſoif qui les avoit conduits au même ruiſſeau. Ils pouvoient s'y rencontrer par hazard, mais il eſt mieux de leur prêter à tous deux un motif. Le récit en a plus de vraiſemblance.

Le Loup étoit au-deſſus, & l'Agneau beaucoup plus bas. C'eſt de cette ſituation que dépend une partie du caractère de l'action : ſi on eut mis l'agneau où on met le loup, la plainte de celui-ci auroit pû être juſte.

Cette eau, tandis que je bois. Cette déſigne l'eau qui eſt devant le loup, & rend l'accuſation plus ſenſiblement injuſte : *tandis que je bois* eſt plein d'orgueil, qu'on imagine le ton dont cela étoit prononcé.

L'Agneau tremblant lui répondit. Le latin emploie le mot *laniger*, l'animal portant

portant laine, qui ſemble caractériſer la douceur de l'agneau, de même que *latro* l'aſſaſſin, que le poëte emploie deux vers plus haut, caractériſe le mauvais deſſein & la noirceur du loup. Ces mots tirez ainſi de la circonſtance, ont deux mérites : le premier, de faire un portrait ; le ſecond, de faire éviter les redites du nom propre.

Comment pourrois-je faire ce dont vous vous plaignez ? On uſe de circonlocution par reſpect, plûtôt que de dire ouvertement, comment puis-je troubler votre eau ? ce qui eût paru plus hardi. Le loup reprend bruſquement : *Tu as médis de moi il y a ſix mois :* l'agneau : *Je n'étois ſeulement pas né : Equidem natus non eram.* Cette réponſe eût perdu de ſa force, ſi elle eût été plus longue & plus tournée. Le loup piqué d'une réponſe ſi claire, s'emporte : il prend le haut ton : il jure par Hercules, & ſe jette ſur ſa proie, ſans attendre de nouvelles repliques.

On peut ſe donner le plaiſir de comparer cette piéce avec celle de La Fontaine ſur le même ſujet. Pour mettre le lecteur plus à portée de le faire, nous allons la mettre ici.

Le Loup & l'Agneau.

Un Agneau ſe deſalteroit
Dans le courant d'une onde pure.
Un Loup ſurvient à jeun qui cherchoit avanture,
Et que la faim en ces lieux attiroit.
Qui te rend ſi hardi de troubler mon breuvage?
Dit cet animal plein de rage;
Tu ſeras châtié de ta témérité.
Sire, répond l'Agneau, que votre Majeſté
Ne ſe mette pas en colere;
Mais plûtôt qu'elle conſidere
Que je me vas déſalterant
Dans le courant,
Plus de vingt pas au-deſſous d'elle;
Et que par conſéquent en aucune façon
Je ne puis troubler ſa boiſſon.
Tu la troubles, reprit cette bête cruelle,
Et je ſai que de moi tu médis l'an paſſé.
Comment l'aurois-je fait ſi je n'étois pas né?
Reprit l'Agneau: je tete encor ma mere.
Si ce n'eſt toi c'eſt donc ton frere:
Je n'en ai point. C'eſt donc quelqu'un des tiens;
Car vous ne m'épargnez guere,
Vous, vos bergers & vos chiens.
On me l'a dit: il faut que je me venge.
Là-deſſus au fond des forêts
Le Loup l'emporte, & puis le mange,
Sans autre forme de procès.

La Fontaine, comme on le voit, a ſuivi Phédre preſque par-tout. Il l'a ſurpaſſé

dans plusieurs endroits. Il y en a aussi quelques-uns où il lui céde. Ils ont tous deux peint les caractères du loup & de l'agneau d'une maniere intéressante. L'agneau est plus tremblant dans Phédre, il est plus doux dans La Fontaine & plus respectueux : il ne parle au loup que par la troisiéme porsonne :

Que votre Majesté
Ne se mette point en colere.

Ce vers du Poëte françois, quoique très-naturel :

Comment l'aurois-je fait, si je n'étois pas né ;
Je tete encor ma mere,

ne vaut pas l'énergique simplicité du latin : *Equidem natus non eram ;* je n'étois seulement pas né. La fable françoise est semée de beaucoup d'expressions vives & gracieuses. Un ruisseau est *le courant d'une onde pure:* cette circonlocution fait image:

Sire, que votre Majesté, *&c.*

Cela est riant & doux. *Tu la troubles ;* cette reprise est dure.

Vous ne m'épargnez guere
Vous, vos bergers, vos chiens.

Cette énumération brusquée marque la colere d'un homme qui a tort, & qui

ne veut plus qu'on lui réponde : *Iræ hoc acriores quo iniquæ.* Tacite.

Veut-on eſſayer la même comparaiſon ſur un autre ſujet ?

La Cicogne & le Renard.

» Le renard invita un jour la cico-
» gne à ſouper, & lui ſervit un brouet
» clair ſur une aſſiette, tellement que,
» malgré ſa faim, elle ne put en goû-
» ter en aucune façon. Celle-ci, à ſon
» tour, invita le renard, & lui ſervit du
» hachis dans une bouteille : ſon bec pou-
» vant y entrer, elle mange à ſon aiſe ;
» & fait endurer la faim à ſon hôte. Com-
» me celle-ci léchoit le cou de la bou-
» teille, l'oiſeau voyageur lui dit : On
» doit s'attendre à la pareille. »

Vulpis & Ciconiæ.

Vulpes ad cœnam dicitur Ciconiam
Prior invitaſſe, & illi in patina liquidam
Poſuiſſe ſorbitionem, quam nullo modo
Guſtare eſuriens potuerit Ciconia.
Quæ Vulpem quum revocaſſet, intrito cibo
Plenam lagenam poſuit : huic roſtrum inſerens
Satiatur ipſa : & torquet convivam fame :
Quæ quum lagenæ fruſtra collum lamberet :
Peregrinam ſic locutam volucrem accepimus :
Sua quiſque exempla debet æquo animo pati.

Le renard avoit fait les avances; ce qui rend l'affront fait à la cicogne plus piquant. Celle-ci eſſaie toutes ſortes de manieres pour goûter ſeulement du mets qu'on lui ſert, mais c'eſt en vain : *Nullo-modo guſtare eſuriens potuit.*

Satiatur ipſa, & torquet convivam fame. Elle mange à ſon aiſe, & fait endurer la faim à ſon hôte. Les deux verbes latins ſont également forts; l'un marque l'abondance où ſe trouve la cicogne, *ſatiatur*; & l'autre la cruelle diſette où eſt le renard, il eſt à la torture, *torquet.* Il léche le col de la bouteille : cette attitude eſt intéreſſante, parce qu'on la compare néceſſairement avec celle de la cicogne qui ſe raſſaſie.

La Fontaine paroît avoir quelque choſe de plus riant. Le renard ſemble y avoir un caractère plus marqué d'un bout de la piéce à l'autre. Le lecteur en jugera :

Le Renard & la Cicogne.

Compere le Renard ſe mit un jour en frais,
Et retint à dîner commere la Cicogne.
Le régal fut petit, & ſans beaucoup d'apprêts :
Le galant pour toute beſogne
Avoit un brouet clair : il vivoit chichement.
Ce brouet fut par lui ſervi ſur une aſſiette :

La Cicogne à long bec n'en put attraper miette ;
Et le drole eut lappé le tout en un moment.
Pour se venger de cette tromperie,
A quelque tems de là la Cicogne le prie.
Volontiers, lui dit-il, car avec mes amis
Je ne fais point cérémonie.
A l'heure dite il court au logis
De la Cicogne son hôtesse,
Loua très-fort la politesse,
Trouva le dîner cuit à point.
Bon appetit sur-tout : Renards n'en manquent point.
Il se réjouissoit à l'odeur de la viande
Mise en menus morceaux, & qu'il croyoit friande.
On servit pour l'embarrasser
En un vase à long col, & d'étroite embouchure.
Le bec de la Cicogne y pouvoit bien passer :
Mais le museau du Sire étoit d'autre mesure ;
Il lui fallut à jeun retourner au logis ;
Honteux comme un Renard qu'une poule auroit pris,
Serrant la queue, & portant bas l'oreille.
Trompeurs, c'est pour vous que j'écris,
Attendez-vous à la pareille.

Se mettre en frais caractérise un gourmand ou quelque avare, qui donne rarement. *Le galant pour toute besogne* : Le terme *galant* marque l'appétit & l'air madré du compere. La Cicogne *au long bec* : image : *n'en put attraper miette*, façon de parler énergique & proverbiale : *Et le drole eût lappé le tout en un moment*. Ce vers est très-

beau : tout y eſt fort. *Le drole*, on ſait ce que c'eſt qu'un *drole*. *Lappé*, dit la choſe & la maniere dont elle ſe fait. *Le tout*, l'article fortifie le mot *tout*; *en un moment* ſe prononce très-vite. Quelle différence s'il eût mis, *le Renard eût mangé le tout en un inſtant!* La Cicogne prie le Renard à ſon tour :

Volontiers, lui dit-il, car avec mes amis, *tôt*.

Le galant eſt toujours prêt. Il ne va point au logis, il y *court : à l'heure dite ;* Bon appétit ſur-tout, *renards n'en manquent point :* la réflexion fait plaiſir, elle eſt courte & naturelle. Il eſt près de ſe mettre à table, mais ſon empreſſement va être duppé : le lecteur eſt agréablement attentif. Il ne faut pas oublier ce vers :

Mais le muſeau du ſire étoit d'autre meſure.

muſeau du ſire ridiculiſé *le ſire : étoit d'autre meſure* ; cette circonlocution eſt beaucoup plus agréable que l'expreſſion naturelle : ſon muſeau étoit trop gros.

Honteux comme un renard qu'une poule auroit pris ;
Serrant la queue & portant bas l'oreille.

Ces deux vers peignent, on ne peut mieux, la honte d'un trompeur qui ſe voit trompé.

Nous nous bornons à ces deux morceaux de Phédre, pour donner une idée de ſon goût, & de ſa maniere de traiter l'Apologue. Preſque auſſi court qu'Eſope, il n'eſt pas moins élégant que La Fontaine. Peut-être même l'eſt-il plus, par la raiſon qu'il eſt plus court. Mais ce en quoi il eſt admirable ſur-tout, & comparable à ce qu'il y a de grands poëtes, c'eſt la poëſie de ſon ſtyle, & l'harmonie artificielle de ſes vers. On l'a vu par quelques endroits de ce que nous avons cité; on en ſera pleinement convaincu par quelques autres traits, que voici:

Faut-il peindre la fierté, la nobleſſe? la marche ſeule de ſes vers ſemble l'exprimer: le mulet orgueilleux avance à grand pas, fait retentir ſes ſonnailles:

Ille onere dives, celsâ cervice eminens,
Clarumque collo jactat tintinnabulum.

Son compagnon le ſuit doucement & ſans bruit;

Comes quieto ſequitur, & placido gradu.

Tout à coup les voleurs ſortent d'embuſcade, & tombent ſur les mulets voyageurs:

Subito latrones ex inſidiis advolant.

Que d'art dans cette peinture, & quelle

variété ! D'abord on entend la marche bruyante du mulet qui porte la finance ; enſuite la modeſtie & le ſilence de ſon compagnon font une ſorte de repos. Les voleurs fondent ſur eux, c'eſt un autre mouvement plus vif : *ex inſidiis advolant.* Combien d'idées dans ces trois mots !

La même magnificence & le même art paroiſſent quand il faut peindre la frayeur de la république aquatique. Une ſeule, par hazard, léve la tête, ſans bruit.

Eorte una tacitè profert è ſtagno caput.

Et après avoir reconnu ce que c'étoit que ce nouveau roi, elle appelle ſes compagnes cachées ſous les herbes :

Et explorato rege cunctas evocat.

Explorare ſignifie aller à la découverte d'un pays ; l'expreſſion eſt ſinguliere. Auſſi étoit-ce un roi tombé du ciel, & qui, à en juger par le fracas qu'il avoit fait en tombant, devoit être un terrible perſonnage. Les grenouilles arrivent à l'envi.

Illæ timore poſito certatim adnatant.

Adnatant, expreſſion riche, c'eſt-à-dire, qui peint beaucoup de choſes à la fois ; elle peint le mouvement, le but où l'on

tend, la maniere dont on va, l'élément dans lequel on eſt; joignez à tout cela l'adverbe *certatim*, qui marque l'empreſſement & l'avidité de cette petite populace : vous avez un tableau parfait.

Après Phedre il y a eu aſſez peu d'Auteurs qui aient travaillé à illuſtrer l'Apologue. Avienus eſſaya ſur la fin du IV. ſiécle de le mettre en vers élégiaques; ce choix ſeul rend ſuſpect le goût du poëte; il n'a ni la préciſion du fabuliſte grec, ni l'élégance du latin.

Dans le XIV. ſiécle Planude, moine de Conſtantinople, publia un Recueil de fables grecques ſous le nom d'Eſope. Elles en ont aſſez le caractère & le goût, ſi on en juge par celles qu'Ariſtote & Plutarque nous ont conſervées. Mais ces ouvrages n'auroient pas ſuffi pour ſoutenir la gloire de l'Apologue, ſi Phedre n'eût reparu avec tous ſes agrémens, & ſur-tout ſi le célébre la Fontaine ne l'eût montré avec toute la perfection imaginable. La ſimplicité d'Eſope paroiſſoit à quelques-uns ſéche & triſte, l'élégance de Phedre n'avoit point aſſez de cette douce moleſſe, de ce gracieux tendre qui chatouille & qui

attache. Il falloit un homme formé exprès par la nature, pour ajouter cette partie à l'Apologue, & le montrer en même-tems ſimple, élégant, & naïf.

LA FONTAINE.

La Fontaine naquit à Château-Thierri, petite ville de Champagne. » Jamais » homme, dit M. l'Abbé d'Olivet, ne » fut plus ſimple, mais de cette ſimplicité » ingénue qui eſt le partage de l'enfance. » Diſons mieux, ce fut un enfant toute » ſa vie. Un enfant eſt naïf, crédule, fa» cile, ſans ambition, ſans fiel. Il n'eſt » point touché des richeſſes; il n'eſt point » capable de s'attacher long-tems à un » même objet. Il ne cherche que le plaiſir ou plûtôt l'amuſement: & pour ce » qui eſt de ſes mœurs, il ſe laiſſe guider par une ſombre lumiere qui lui dé» couvre en partie la loi naturelle. Voilà » trait pour trait ce qu'a été M. de la » Fontaine. »

S'il eſt vrai, comme on dit, qu'un auteur ſe peint dans ce qu'il écrit, on peut déja juger des ouvrages du fabuliſte François, par le portrait qu'on vient de voir. Il écrivoit tout d'abondance de cœur.

C'étoit le goût, & le goût seul, qu'il avoit exquis, qui menoit sa plume : il alloit toujours bien, sans chercher pourquoi. Il se plioit à tous ses sujets, avec une facilité extrême : & quand il en avoit une fois l'imagination frappée, il voyoit distinctement tout ce qu'il y avoit d'intéressant à peindre, & les couleurs de la nature se trouvoient au bout de son pinceau. *Incapable*, disoit-il, *d'imiter Phédre dans son élégance & sa brièveté, il a cru qu'il falloit, en récompense, égayer l'ouvrage plus qu'il n'a fait.* On sait comme il y a réussi. Cependant il ne s'estimoit pas autant que Phédre. Etoit-ce par *bétise*, comme l'a dit singulierement un Ecrivain moderne ? Je ne le crois point. Il savoit bien que ses fables avoient plus de gaieté que celles de Phédre : mais ce n'étoit nullement à lui de décider si cette gaieté valoit l'élégance de l'auteur latin.

Il y a grande apparence que la Fontaine a élevé l'Apologue à sa plus haute perfection. Ceux qui ont voulu le surpasser, n'ont pas pû l'atteindre, quoiqu'avec beaucoup de talens. La moindre de ses fables a une tournûre qui sera toujours le déséspoir de ceux qui ne seront

pas nez comme lui. Quel dommage pour les Lettres françoiſes ſi cet homme unique ſe fût rendu à l'autorité d'un des plus grands maîtres de notre éloquence, (*a*) qui prétendoit que les fables ne pourroient réuſſir en François ! *Periculoſum eſt credere & non credere.* Phedre fab.

Ce poëte mettoit au rang de ſes meilleures fables, celle du chêne & du roſeau. Avant que de l'examiner, eſſayons nous-même quelles ſeroient les idées que la nature nous préſenteroit ſur ce ſujet. Prenons les devants, pour voir après ſi l'auteur ſuivra la même route que nous.

Dès qu'on nous annonce le chêne & le roſeau, nous ſommes frappez par le contraſte du grand avec le petit, du fort avec le foible. Voilà une premiere idée qui nous eſt donnée par le ſeul titre du ſujet. Nous ſerions choquez ſi elle ſe trouvoit détruite, de maniere qu'on accordât la force & la grandeur au roſeau, & la petiteſſe avec la foibleſſe au chêne : nous ne manquerions pas de réclamer les droits de la nature, & de dire qu'elle n'eſt pas rendue, qu'elle n'eſt pas imitée.

(*a*) M. Patru.

Si on ſuppoſe que ces deux plantes ſe parlent : la ſuppoſition une fois accordée, on ſent que le chêne doit parler avec hauteur & avec confiance, le roſeau avec modeſtie & ſimplicité ; c'eſt encore la nature qui le demande. Cependant comme il arrive preſque toujours que ceux qui prennent le ton haut ſont des ſots, & que les gens modeſtes ont raiſon ; on ne ſeroit point ſurpris de voir l'orgueil du chêne abbatu, & la modeſtie du roſeau conſervée. Mais cette idée eſt enveloppée dans les circonſtances d'un événement qu'on ne conçoit pas encore. Hâtons-nous de voir comment l'auteur la développera. Il fera le reſte pour nous, & mieux que nous.

Le Chêne un jour dit au Roſeau :
Vous avez bien ſujet d'accuſer la nature.

Le diſcours eſt direct : on ne dit point au roſeau ; *qu'il avoit bien ſujet d'accuſer la nature* ; mais *vous avez*.... cette maniere eſt beaucoup plus vive : on croit entendre les acteurs mêmes : le diſcours eſt dramatique. Ce ſecond vers d'ailleurs contient la propoſition du ſujet, & marque quel ſera le ton de tout le diſcours. Le chêne montre déja du ſenti-

ment & de la compaſſion, mais de cette compaſſion orgueilleuſe où on fait ſentir au malheureux les avantages qu'on a ſur lui.

Vous avez bien ſujet d'accuſer la nature.
Un roitelet pour vous eſt un peſant fardeau.

Cette idée que le chêne donne de la foibleſſe du roſeau eſt bien vive : elle tient de l'inſulte : Le plus petit des oiſeaux eſt pour vous un poids qui vous incommode.

Le moindre vent qui d'avanture
Fait rider la face de l'eau
Vous oblige à baiſſer la tête.

C'eſt la même penſée préſentée ſous une autre image. Le chêne ne raiſonne que par des exemples, c'eſt la maniere de raiſonner la plus ſenſible, parce qu'elle frappe l'imagination en même-tems que l'eſprit. *D'avanture*, eſt un terme un peu vieux, dont la naïveté eſt poëtique. *Rider la face de l'eau*, eſt une image juſte & agréable ; *Vous oblige à baiſſer la tête.* Ces trois vers ſont doux. Il ſemble que le chêne s'abbaiſſe à ce ton de bonté par pitié pour le roſeau. Il va parler de lui-même en bien d'autres termes.

Cependant que mon front au Caucaſe pareil,
Non content d'arrêter les rayons du ſoleil,
Brave l'effort de la tempête.

Quelle nobleſſe dans les images ! Quelle fierté dans les expreſſions & dans les tours ! *Cependant que*, eſt emphatique. *Mon front*, terme noble & majeſtueux. *Au Caucaſe pareil*, comparaiſon hyperbolique. *Non content d'arrêter les rayons du ſoleil. Arrêter*, marque une ſorte d'empire & de ſupériorité ; ſur qui ? ſur le ſoleil même. *Brave l'effort. Braver*, ne ſignifie pas ſeulement *réſiſter*, mais *réſiſter avec inſolence.* Ce n'eſt point à la tempête ſeulement qu'il réſiſte, mais à *ſon effort.* Le ſingulier eſt ici plus poëtique que le plurier. Ces trois vers dont l'harmonie eſt forte, pleine, les idées grandes, nobles, figurent avec les trois précédens, dont l'harmonie eſt douce, de même que les idées :

Tout vous eſt aquilon : tout me ſemble zéphir.

Le chêne revient à ſon parallele, ſi flatteur pour ſon amour propre ; & pour le rendre plus ſenſible, il le réduit en peu de mots. Tout vous *eſt* réellement aquilon : & moi tout me *ſemble* zéphir. Le

contraſte

contraſte eſt obſervé par-tout, juſque dans l'harmonie : *tout me ſemble zéphir* eſt beaucoup plus doux que, *tout vous eſt aquilon.* Mais quelle énergie dans la briéveté ! Continuons :

Encor ſi vous naiſſiez à l'abri du feuillage
Dont je couvre le voiſinage,
Vous n'auriez pas tant à ſouffrir,
Je vous défendrois de l'orage.

L'orgueil du Chêne étoit content ; peut-être même qu'il avoit un peu rougi. Il reprend ſon premier ton de compaſſion, pour engager adroitement le Roſeau à conſentir aux louanges qu'il s'eſt données, & à flatter encore ſon amour propre par un aveu plaintif de ſa foibleſſe. Mais malgré ce ton de compaſſion, il ſait toujours mêler dans ſon diſcours des expreſſions qui lui ſont avantageuſes. *Encor* eſt un terme affectueux. *A l'abri*, eſt vain & orgueilleux dans la bouche du Chêne. *Du feuillage dont je couvre le voiſinage. De mon feuillage*, eût été trop ſuccinct ; mais *dont je couvre*, cela étend ſon feuillage en quelque ſorte : *Le voiſinage*, terme juſte, mais qui a de l'enflûre. *Je vous défendrois de l'orage. Je....* qu'il

y a de plaiſir à ſe donner ſoi-même pour quelqu'un qui protége ! on ſent, & on fait ſentir ſa ſupériorité.

Mais vous naiſſez le plus ſouvent
Sur les humides bords des royaumes du vent.

Ce tour eſt poëtique, & ne méſied pas dans la bouche du Chêne.

La Nature envers vous me ſemble bien injuſte,

C'eſt la concluſion, que le Chêne prononça, ſans doute, en appuyant, & avec une pitié inſultante, quoique réelle & véritable.

On attend avec impatience la réponſe du Roſeau. Si on pouvoit la lui inſpirer, on ne manqueroit point de l'aſſaiſonner. La Fontaine qui a ſu faire naître l'intérêt, ne ſera point embarraſſé pour le ſatisfaire. La réponſe du Roſeau ſera polie, mais ſéche : & on n'en ſera point ſurpris.

Votre compaſſion, lui répondit l'Arbuſte,
Part d'un bon naturel.

C'eſt préciſément une contre-vérité. Le Roſeau n'a pas voulu lui dire qu'elle partoit de l'orgueil ; mais ſeulement il lui fait ſentir qu'il en avoit examiné & vû le principe : c'étoit au Chêne à comprendre ce

diſcours. Tout le reſte eſt ſec, & même menaçant.

Mais quittez ce ſouci
Les vents me ſont moins qu'à vous redoutables.
Je plie & ne romps pas. Vous avez juſqu'ici
Contre leurs coups épouvantables
Réſiſté ſans courber le dos;
Mais attendons la fin.

Le propos n'eſt pas long, mais il eſt énergique.

Les acteurs n'ont plus rien à ſe dire; c'eſt au poëte à achever le récit. Il prend alors le ton de la matiere. Il peint un orage furieux:

Comme il diſoit ces mots,
Du bout de l'horiſon accourt avec furie
Le plus terrible des enfans
Que le Nord eût porté juſque-là dans ſes flancs.

Le vent part de l'extrémité de l'horiſon: ſa rapidité s'augmente dans ſa courſe. Au lieu de dire un *vent de Nord*, on le perſonifie, & la périphraſe donne de la nobleſſe à l'idée, & de l'eſpace pour placer l'harmonie.

L'Arbre tient bon: le Roſeau plie.

Voilà nos deux acteurs en ſituation paralléle.

Le vent redouble ſes efforts
Et fait ſi bien, qu'il déracine
Celui de qui la tête au ciel étoit voiſine,
Et dont les pieds touchoient à l'empire des morts.

Ces vers ſont beaux, nobles; l'antithèſe & l'hyperbole qui régnent dans les deux derniers les rendent ſublimes.

Le poëte, comme on le voit, a ſuivi les idées que le ſujet préſente naturellement. C'eſt ce qui fait la vérité de ſon récit. Mais il a ſu revêtir ce fonds de tous les ornemens qui pouvoient lui convenir. C'eſt ce qui en fait la beauté. Ses penſées, ſes expreſſions, ſes tours, forment un accord parfait avec le ſujet. Toutes les parties en ſont aſſorties & liées, au-dedans par la ſuite & l'ordre des penſées, au-dehors par la forme du ſtyle, & nous préſentent par ce moyen un tableau de l'art où tout eſt grace & vérité. Joignez à cela le ſentiment qui régne par-tout, qui anime tout d'un bout à l'autre: & cette piéce a tout ce qu'on peut déſirer pour être parfaite.

Celle du Vieillard, dont le ſujet eſt plus proche de nous, puiſque c'eſt un tableau de l'humanité, eſt encore plus

touchante que celle du Chêne. Le poëte ſentant toute la beauté de la matiere l'a traitée avec tout ce qu'il avoit d'art & de génie. Il n'eſt peut-être rien de plus achevé dans la littérature françoiſe.

Le Vieillard & les trois jeunes hommes.

Un octogenaire plantoit.
Paſſe encor de bâtir ; mais planter à cet âge !
Diſoient trois jouvenceaux, enfans du voiſinage :
Aſſurément il radotoit.

Qu'on cherche ailleurs des débuts plus ſimples, plus vifs, plus nets, plus riches, d'un tour plus piquant.

Car au nom des Dieux, je vous prie,
Quel fruit de ce labeur pouvez-vous recueillir ?
Autant qu'un Patriarche il vous faudroit vieillir.

Au nom des Dieux eſt affectueux, *je vous prie* eſt familier, *labeur* eſt très-poëtique, qu'on eſſaie de mettre *travail : Patriarche*, familier encore.

A quoi bon charger votre vie
Des ſoins d'un avenir qui n'eſt point fait pour vous ?

Il eſt difficile de dire mieux la même choſe, & en moins de mots ; *charger*, expreſſion forte ; *charger votre vie*, tour poëtique.

Ne ſongez déſormais qu'à vos fautes paſſées :
Quittez le long eſpoir & les vaſtes penſées :
Tout cela ne convient qu'à nous.

Le caractère de jeune homme eſt peint dans ce diſcours ; le fonds en eſt déſobligeant ; *ſongez à vos fautes* tient de l'outrage. *Quittez le long eſpoir & les vaſtes penſées.* Quel vers, qu'il eſt riche, qu'il eſt harmonieux ! Quel champ d'idées pour le lecteur ; *Tout cela ne convient qu'à nous.* C'eſt la confiance du chêne.

Il ne convient pas à vous-mêmes,
Repartit le Vieillard. Tout établiſſement
Vient tard, & dure peu. . . . . .

Cette maxime très-belle, très-importante, eſt placée on ne peut mieux dans la bouche d'un vieillard d'une expérience conſommée.

. . . . . La main des Parques blêmes
De vos jours & des miens ſe joue également.

Blêmes fait image, c'eſt le *Pallida mors* d'Horace. Le poëte a imité le reſte de la penſée de l'auteur Latin ; mais en la rajeuniſſant par un tour nouveau. Horace avoit dit : la pâle Mort heurte également du pied à la porte des rois & à celle des bergers : la Fontaine dit, la Parque blê-

me ſe joue également de la vie des jeunes & de celle des vieux.

. . . . . Eſt-il aucun moment
Qui vous puiſſe aſſurer d'un ſecond ſeulement ?

C'eſt un raiſonnement plein de philoſophie. On voit avec quelle force il eſt rendu ; & quel eſt l'effet du mot *ſeulement* placé au bout du vers.

Mes arriere-neveux me devront cet ombrage.
Hé bien ! défendez-vous au ſage
De ſe donner des ſoins pour le plaiſir d'autrui ?
Cela même eſt un fruit que je goute aujourd'hui :
J'en puis jouir demain, & quelques jours encore.

Il n'eſt rien de plus noble que ce ſentiment. Si nos peres n'avoient travaillé que pour eux, de quoi jouirions-nous ? Tout homme dans cette vie doit ſe regarder, diſent les philoſophes, comme un ſoldat en faction ; & travailler au bien public, juſqu'au moment où on le rappelle.

Je puis enfin compter l'aurore
Plus d'une fois ſur vos tombeaux.

Ce tour poëtique donne un air gracieux à une penſée triſte par elle-même.

Le Vieillard eut raiſon. L'un des trois jouvenceaux

Se noya dès le port allant à l'Amérique.
L'autre afin de monter aux grandes dignitez
Dans les emplois de Mars ſervant la République
Par un coup imprévû vit ſes jours emportez.
Le troiſiéme tomba d'un arbre
Que lui-même vouloit enter ;
Et pleurez du Vieillard, il grava ſur leur marbre
Ce que je viens de raconter.

Le caractère du Vieillard ſe ſoutient juſqu'au bout. Il les pleura quoiqu'ils lui euſſent parlé avec peu de reſpect ; mais il a tout pardonné à la vivacité de leur âge. Il gémit de les voir ſi-tôt moiſſonnez.

La Fontaine eſt aſſez connu par le gracieux & par la naiveté : c'eſt pour cela que nous l'avons préſenté d'abord par le côté noble & ſublime. L'aſcendant qu'il a ſur tous les eſprits prouve qu'il ſait donner autre choſe que des fleurs. Il fait les délices de tous les âges & de toutes les perſonnes ; privilége unique. Les eſprits élevez ſont touchez de Corneille ; les femmes ſe plaiſent ſur-tout dans Racine ; Moliere charme ceux qui connoiſſent les hommes ; les bergeries amuſent à quinze ans ; le lyrique plaît dans le tems des paſſions : La Fontaine eſt l'homme de tous les tems de la vie & de tous les états,

Il eſt le jouet de l'enfance, le Mentor de la jeuneſſe, l'ami de l'homme fait. Dans les mains d'un philoſophe, c'eſt un recueil précieux de morale; dans celles de l'homme de lettres c'eſt un modéle parfait du bon goût; dans les mains de l'homme du monde, c'eſt le tableau de la ſociété. Il ſaiſit apparemment le point où tous les goûts ſe réuniſſent; je veux dire, cette portion lumineuſe du vrai, qui eſt comme la baſe du bon ſens, & l'élément de la raiſon. Et comme il la préſente ſans nuage & ſans fard, il n'eſt pas étonnant qu'elle jouiſſe de tous ſes droits dans ſes ouvrages.

Les Lapins.

La fable des Lapins eſt dans un autre genre que celles du Chêne & du Vieillard. C'eſt le gracieux & le riant des images, qui en font le caractère dominant.

A l'heure de l'affut : ſoit lorſque la lumiere
Précipite ſes traits dans l'humide ſéjour :
Soit lorſque le ſoleil rentre dans ſa carriere,
Et que n'étant plus nuit il n'eſt pas encor jour.

Rien n'eſt ſi gracieux que cette peinture du lever & du coucher du ſoleil. C'eſt la

poëſie qui en a fourni toutes les couleurs. Le quatriéme vers eſt des plus heureux pour marquer le point du jour, *ſideribus dubiis*. On appelle vers heureux, terme heureux, &c. tout ce qui paroît être moins l'ouvrage de la réflexion, que du hazard, ce qui paroît trouvé, plûtôt que fait. Ceux qui écrivent ſavent qu'au bout de la plume, il ſe trouve quelquefois des choſes qu'on ne cherchoit point, dont on n'avoit point d'idées, qu'on n'auroit pû déſirer : cela s'appelle, tours, penſées, expreſſions heureuſes.

Au bord de quelque bois ſur un arbre je grimpe :
En nouveau Jupiter du haut de cet Olympe
Je foudroie à diſcrétion
Un Lapin qui n'y penſoit guère.

Dans le premier vers, *grimpe* fait image. Dans le ſuivant, l'alluſion de Jupiter & d'Olympe égaie l'eſprit par une comparaiſon qui ſe fait du grand au petit. Les deux autres ſont heureux : *je foudroie*, expreſſion forte. *A diſcrétion*, peint l'avantage du chaſſeur à l'affut : il eſt en repos, attendant ſon gibier qui vient ſe placer, s'arrêter, au bout de ſon fuſil. C'eſt dans ce moment de ſécurité que le Lapin eſt

foudroyé : il *n'y penſoit guère.* Phédre dit en parlant du moineau enlevé par le faucon, *ipſum nec opinum rapit*, il l'enléve lorſqu'il s'y attendoit le moins. La Fontaine dit la même choſe, mais avec bien plus de feu :

Je vois fuir auſſitôt toute la nation
Des Lapins, qui ſur la bruyere,
L'œil éveillé, l'oreille au guet,
S'égayoient, & de thim parfumoient leur banquet.

Ce tableau eſt amuſant, les Lapins y ſont peints d'après nature, *l'œil éveillé, l'oreille au guet, s'égayoient :* l'harmonie eſt charmante. *Leur banquet parfumé de thim* préſente la plus agréable idée. Le terme *banquet*, joint à celui de *parfumer* a beaucoup de dignité & de grace.

Le bruit du coup fait que la bande
S'en va chercher ſa ſûreté
Dans la ſouterraine cité ;
Mais le danger s'oublie, & cette peur ſi grande
S'évanouit bientôt. Je revois les Lapins
Plus gais qu'auparavant revenir ſous mes mains.
Ne reconnoît-t-on pas en cela les humains ?

La morale vient plûtôt comme une réflexion du lecteur, que comme une penſée du Poëte.

Qu'on reliſe tous ces morceaux de ſuite ; outre les détails où nous nous ſommes arrêtez, on remarquera l'aiſance & la liaiſon des idées qui ſe tiennent toutes comme par la main, & ſe revêtent des expreſſions les plus juſtes, les plus nobles, les plus riantes, à meſure qu'elles arrivent. Tout coule de ſource. C'étoit un vrai *Fablier* que Mr. de la Fontaine, comme l'a dit plaiſamment Me de Bouillon. Il ne faiſoit point ſes Fables : elles naiſſoient. Un autre à qui on auroit donné cette même matiere, auroit pû y mettre de l'eſprit, de beaux vers ; mais on n'y auroit pas vû cette chaîne d'objets toujours égale & continue : les jointures auroient paru : au lieu qu'ici tout ſemble l'ouvrage de la nature, plûtôt que celui de l'art. Les Muſes dictoient, la Fontaine écrivoit.

On a vû le noble, le touchant, le riant dans ſes Fables, veut-on maintenant des peintures groteſques ?

Rapportons-nous à Raminagrobis.
C'étoit un chat vivant comme un dévot hermite,
Un chat faiſant la chate-mite,
Un ſaint homme de chat, bien fourré, gros & gras,
Arbitre expert ſur tous les cas.

Voici le Bœuf qui s'avance à pas peſans pour ſe plaindre de l'ingratitude des hommes.

Quand il eut ruminé tout le cas en ſa tête,
Il dit : que du labeur des ans
Pour nous ſeuls il portoit les ſoins les plus peſans ;
Parcourant ſans ceſſer ce long cercle de peines,
Qui, revenant ſur ſoi, ramenoit dans nos plaines
Ce que Cerès nous donne & vend aux animaux :
Que cette ſuite de travaux
Pour récompenſe avoit, de tous tant que nous ſommes,
Force coups, peu de gré. Puis quand il étoit vieux
On croyoit l'honorer chaque fois que les hommes
Achetoient de ſon ſang l'indulgence des Dieux.
Ainſi parla le Bœuf.

Cette verſification lourde s'accorde bien avec le caractère du perſonnage.

Veut-on des combats ?

Le moucheron ſonna la charge
Fut le Trompette & le Héros.
Dans l'abord il ſe met au large
Puis prend ſon tems, fond ſur le cou
Du lion, qu'il rend preſque fou.
Le quadrupede écume, & ſon œil étincelle ;
Il rugit : on ſe cache : on tremble à l'environ.
Et cette allarme univerſelle
Eſt l'ouvrage d'un moucheron. . . . .
Le malheureux lion ſe déchire lui-même,
Fait reſonner ſa queue à l'entour de ſes flancs.
Bat l'air, qui n'en peut mais ; & ſa fureur extrême
Le fatigue, l'abbat ; le voilà ſur les dents.

L'inſecte du combat ſe retire avec gloire :
Comme il ſonna la charge, il ſonne la victoire ;
Va par-tout l'annoncer ; & rencontre en chemin
L'embuſcade d'une araignée :
Il y rencontre auſſi ſa fin.

Voici l'image du ſommeil & du repos :

Guillot, le vrai Guillot, étendu ſur l'herbette,
Dormoit alors profondément.
Son chien dormoit auſſi, comme auſſi ſa muſette ;
La plûpart des brebis dormoient pareillement.

Il ne faut que poſſeder une partie à un degré éminent pour être un grand homme ; la Fontaine les réuniſſoit toutes. Qui donna jamais des leçons avec plus de force & plus de graces ? Quel poëte dramatique a mieux peint ſes caractères ? Qui narre avec plus de briéveté & de feu ? . . . Mais je ne m'apperçois point que l'admiration m'emporte, & que je retombe dans un éloge que je viens de quitter.

M. DE LA MOTTE.

Les Fables de M. de la Motte ont fait tant de bruit dans le monde, qu'on ne peut ſe diſpenſer d'en dire ici un mot. La Fontaine ne s'eſt pas mis en peine d'inventer les ſujets : il s'eſt contenté de

tourner à ſa façon ceux qu'on avoit. M. de la Motte, qui avoit à lutter contre un rival ſi dangereux, voulut s'aſſurer d'abord du mérite de l'invention : le fonds eſt à lui auſſi-bien que la forme. Il s'engagea à faire cent Fables : & il a tenu parole. Dans toutes il y a du ſens, de l'eſprit. Il y en a même pluſieurs qui ſont fort eſtimées. Nous nous contenterons de mettre ici celle des Moineaux.

Les Moineaux.

Dans un bois habité d'un million d'oiſeaux,
Spacieuſe cité du peuple volatile,
L'amour uniſſoit deux Moineaux.
Amour conſtant, quoique tranquile.
Careſſe ſur careſſe & feux toujours nouveaux,
Ils ne ſe quittoient point. Sur les mêmes rameaux
On les eût vû percher toute la matinée,
Voler enſemble à la dinée,
S'abreuver dans les mêmes eaux,
Célébrer tout le jour leur flamme fortunée,
Et de leurs amoureux duos
Attendrir au loin les échos.
Même roche la nuit eſt encor leur hôteſſe,
Ils goûtent côte à côte un ſommeil gracieux :
L'une ſans ſon amant, l'autre ſans ſa maîtreſſe
N'eût jamais pû fermer les yeux.
Ainſi dans une paix profonde,
De plaiſirs aſſidus nourriſſant leurs amours
Entre tous les oiſeaux du monde
Ils ſe choiſiſſoient tous les jours.

Tous deux à l'ordinaire allant de compagnie
Dans un piége ſe trouvent pris.
En même cage auſſi-tôt ils ſont mis.
Vous voilà, mes enfans; paſſez-là votre vie.
Que vous êtes heureux d'être ſi bons amis!
Mais dès le premier jour il ſemble
Que le couple encagé ne s'aime plus ſi fort;
Second jour, ennui d'être enſemble,
Troiſiéme, coup de bec: puis on ſe hait à mort.
Plus de duos, c'eſt muſique nouvelle;
Diſpute, & puis combat pour vuider la querelle:
Qui les appaiſera? Pour en venir à bout
Il fallut ſéparer le mâle & la femelle.
Leur flamme en liberté devoit être éternelle:
La néceſſité gâta tout.

Le quatriéme vers paroît plus ingénieux que naturel: *Amour conſtant, quoique tranquile.* Les huit ſuivans ſont très-doux & très-agréables: rien n'eſt ſi touchant que cette union: *voler enſemble à la dînée* eſt très-riant.

Entre tous les oiſeaux du monde
Ils ſe choiſiſſent tous les jours.

cela eſt beau, parce que cela eſt vrai & brillant. Tous deux ſont malheureuſement arrêtez dans un piége. Ils ſe dégoûtent l'un de l'autre: bientôt ils ſe haïſſent, & c'eſt par-là que la fable finit.

L'Auteur nous auroit fait plus de plaiſir,

ſit, s'il eût peint ces deux moineaux conſtans dans leurs malheurs. On les compare à deux amans qui ſeroient pris par des corſaires & mis en eſclavage : leurs maux communs ne ſembleroient-ils pas devoir ſerrer les nœuds de leur amitié ? Ce ſentiment eût été plus délicat, & la morale en eût été meilleure. Car enfin, que veut faire entendre M. de la Motte ? Que dès que deux cœurs ſont unis par un contrat, ils ceſſent bientôt de l'être par le ſentiment. Premierement, cela n'eſt point toujours vrai, à beaucoup près ; & c'étoit aſſez pour n'en pas faire une maxime. En ſecond lieu, cette maxime eſt contre les principes de la Religion & contre les intérêts de l'Etat. Quelle néceſſité y avoit-il de l'enſeigner ? Enfin elle n'eſt pas juſte, parce que l'union des deux moineaux dans l'eſclavage ne vient point d'un conſentement de volonté irrévocable ; leurs chaînes ne ſont qu'extérieures. Or ce ne ſont point celles qui fatiguent le plus les hommes, & que M. de la Motte veut déſigner dans ſa morale.

Il y a auſſi quelques expreſſions qui pourroient être mieux : par exemple, *côte-à-côte* eſt-il aſſez gracieux pour des

moineaux ? *Plaiſirs aſſidus* : *aſſidu* ſe dit mieux des perſonnes que des choſes. *Vous voilà, mes enfans, paſſez là votre vie.* Ce vers eſt naïf & familier ; mais eſt-il aſſez fondu avec le reſte ? La couleur paroît tranchante, & le paſſage de l'une à l'autre eſt dur. *Le couple ne s'aime plus ſi fort : ſi fort* eſt familier, mais il l'eſt peut-être trop. Le reſte eſt haché. Les phraſes ſont courtes, & le récit long. Quand la Fontaine peint les degrez, il va plus vîte. Qu'on ſe rappelle la Grenouille qui s'enfle : ou, ſi on veut, le Renard qui apprend le métier de Loup, & qui répéte ſon rôle :

D'abord il s'y prit mal, puis un peu mieux, puis bien,
Puis enfin il n'y manqua rien.

ARTICLE SECOND.

DE LA POESIE PASTORALE.

On a vû la Poëſie de récit dans le genre qui paroît le plus mince, le plus petit de tous les genres, dans l'Apologue. Elle s'éleve ici de quelques degrez. Ce n'eſt plus l'Agneau, ni le Bœuf, ni la Chévre qui occupent la ſcéne ; ce ſont les Che-

vriers même & les Bergers : leſquels s'entretiennent de ce qui les intéreſſe, & qui les environne. Dans l'Apologue c'étoient des hommes ſous le maſque des animaux. Ici le maſque eſt levé : il n'eſt plus queſtion ni de ſymbole, ni d'allégorie. C'eſt la vérité qui paroît elle-même ſans détour & ſans myſtère. Et ſi quelquefois l'allégorie s'y trouve encore, c'eſt une fineſſe de l'artiſte plûtôt qu'une obligation de l'art qui, en pareil cas laiſſe au philoſophe ou au courtiſan le ſoin d'envelopper ſa penſée ſelon qu'il le juge à propos, & ne donne des régles que pour le corps de l'allégorie qui eſt ſeul cenſé paſtoral.

I.

Ce que c'eſt que la Poëſie Paſtorale.

On peut définir la Poëſie paſtorale, une imitation de la vie champêtre repréſentée avec tous ſes charmes poſſibles.

Si cette définition eſt juſte, elle termine tout d'un coup la querelle qui s'eſt élevée entre les partiſans de l'ancienne Paſtorale, & ceux de la moderne. Il ne ſuffira point d'attacher quelques guirlandes de fleurs à un ſujet, qui par lui-mê-

me n'aura rien de champêtre. Il ſera néceſſaire de montrer la vie champêtre elle-même, ornée ſeulement des graces qu'elle peut recevoir.

On donne auſſi aux piéces paſtorales le nom d'Eglogue. Ἐκλόγη, en grec, ſignifioit un recueil de piéces choiſies, dans quelque genre que ce fût. On a jugé à propos de donner ce nom aux petits poëmes ſur la vie champêtre, recueillis dans un même volume. Ainſi on a dit les Eglogues de Virgile, c'eſt-à-dire, le recueil de ſes petits ouvrages ſur la vie paſtorale.

Quelquefois auſſi on les a nommez Idylles. Idylle, en grec Εἰδύλλιον, ſignifie une petite image, une peinture dans le genre gracieux & doux.

S'il y a quelque différence entre les Idylles & les Eglogues, elle eſt fort légere. Les auteurs les confondent ſouvent. Cependant il ſemble que l'uſage veut plus d'action & de mouvement, dans l'Eglogue; & que dans l'Idylle, on ſe contente d'y trouver des images, des récits, ou des ſentimens ſeulement.

Matiere de la Poëſie Paſtorale.

Selon la définition que nous avons don-

née, l'objet, ou la matiere de l'Eglogue, eſt le repos de la vie champêtre, ce qui l'accompagne, ce qui le ſuit. Ce repos renferme une juſte abondance, une liberté parfaite, une douce gaieté. Il admet des paſſions modérées, qui peuvent produire des plaintes, des chanſons, des combats poëtiques, des récits intéreſſans.

Les Bergeries ſont, à proprement parler, la peinture de l'âge d'or mis à la portée des hommes, & débarraſſé de tout ce merveilleux hyperbolique dont les poëtes en avoient chargé la deſcription. C'eſt le régne de la liberté, des plaiſirs innocens, de la paix, de ces biens pour leſquels tous les hommes ſe ſentent nez, quand leurs paſſions leur laiſſent quelques momens de ſilence pour ſe reconnoître. En un mot, c'eſt la retraite commode & riante d'un homme qui a le cœur ſimple, & en même tems délicat, & qui a trouvé le moyen de faire revenir pour lui cet heureux ſiécle,

Quand le Ciel libéral verſoit à pleines mains
Tout ce dont l'abondance aſſouvit les humains;
Et que le monde enfant n'avoit pour nourriture
Que les mêts apprêtez par les ſoins de Nature.

Tout ce qui ſe paſſe à la campagne

n'eſt donc point digne d'entrer dans l'Eglogue. On ne doit en prendre que ce qui eſt de nature à plaire ou à intéreſſer ; par conſéquent, il faut en exclure les groſſieretez, les choſes dures, les menus détails, qui ne ſont que des images oiſives & muettes ; en un mot, tout ce qui n'a rien de piquant, ni de doux. A plus forte raiſon, les événemens atroces & tragiques ne pourront y entrer : un Berger qui s'étrangle à la porte de ſa Bergere, n'eſt point un ſpectacle paſtoral ; parce que dans la vie des Bergers on ne doit point connoître les degrez des paſſions qui ménent à de tels emportemens.

Forme de la Poëſie Paſtorale.

La Poëſie paſtorale peut ſe préſenter non-ſeulement ſous la forme du Récit ; mais encore ſous toutes les formes qui ſont du reſſort de la Poëſie. Ce ſont des hommes en ſociété qu'on y préſente avec leurs intérêts, & par conſéquent avec leurs paſſions ; paſſions plus douces & plus innocentes que les nôtres, il eſt vrai, mais qui peuvent prendre toutes les mêmes formes, quand elles ſont entre les mains des poëtes. Les Bergers peuvent

donc avoir des Poëmes épiques, comme l'Athis de Ségrais, des Comédies, comme les Bergeries de Racan, des Tragédies, des Opéras, des Elégies, des Eglogues, des Idylles, des Epigrammes, des Inſcriptions, des Allégories, des Chants funébres, &c. & ils en ont effectivement.

Caractère des Bergers.

On peut juger du caractère des Bergers par les lieux où on les place : les prez y ſont toujours verds : l'ombre y eſt toujours fraîche ; l'air toûjours pur : de même les acteurs & les actions dans la Bergerie doivent avoir la plus riante douceur. Cependant comme leur ciel ſe couvre quelquefois de nuages, ne fût-ce que pour varier la ſcéne, & renouveller par quelques roſées le vernis des prairies & des bois ; on peut auſſi mêler dans leurs caractères quelques paſſions triſtes, ne fût-ce que pour relever le goût du bonheur, & aſſaiſſonner l'idée du repos.

Les Bergers doivent être délicats & naïfs : c'eſt-à-dire, que dans toutes leurs démarches & leurs diſcours, il ne doit y avoir rien de déſagréable, de recherché, de trop ſubtil ; & qu'en même tems ils

doivent montrer du diſcernement, de l'adreſſe, de l'eſprit même, pourvû qu'il ſoit naturel.

Ils doivent être contraſtez dans leurs caractères, au moins en quelques endroits; car s'ils l'étoient par-tout, l'art y paroîtroit.

Ils doivent être tous bons moralement. On ſait que la bonté poëtique conſiſte dans la reſſemblance du portrait avec le modéle: ainſi, dans une tragédie, Neron peint avec toute ſa cruauté a une bonté poëtique.

La bonté morale eſt la conformité de la conduite avec ce qui eſt, ou qui eſt cenſé être, la régle & le modéle des bonnes mœurs. Les Bergers doivent avoir cette ſeconde ſorte de bonté auſſi-bien que la premiere. Un ſcélérat, un fourbe inſigne, un aſſaſſin ſeroit déplacé dans une Eglogue. Un Berger offenſé doit s'en prendre à ſes yeux, ou bien aux rochers; ou bien faire comme Alcidor, (a) ſe jetter dans la Seine, ſans cependant s'y noyer tout-à-fait.

Quoique les caractères des Bergers aient tous à-peu-près le même fond; ils ſont cependant ſuſceptibles d'une grande va-

(a) Bergeries de Racan.

riété. Du ſeul goût de la tranquilité & des plaiſirs innocens, on peut faire naître toutes les paſſions. Qu'on leur donne la couleur & le degré de la paſtorale, alors la crainte, la triſteſſe, l'eſpérance, la joie, l'amour, l'amitié, la haine, la jalouſie, la généroſité, la pitié, tout cela fournira des fonds différens, leſquels pourront ſe diverſifier encore ſelon les âges, les ſexes, les lieux, les événemens, &c.

Style de la Bergerie.

Après tout ce qu'on vient de dire ſur la nature de la poëſie paſtorale, & ſur les caractères des Bergers, il eſt aiſé d'imaginer quel doit être leur ſtyle.

Il doit être ſimple, c'eſt-à-dire, que les termes ordinaires y ſoient employez ſans faſte, ſans apprêt, ſans deſſein apparent de plaire.

Il doit être doux. La douceur ſe ſent mieux qu'elle ne peut s'expliquer; c'eſt un certain moëlleux, mêlé de délicateſſe & de ſimplicité, ſoit dans les penſées, ſoit dans les tours, ſoit dans les mots :

Timarette s'en eſt allée :
L'ingrate mépriſant mes ſoupirs & mes pleurs,
Laiſſe mon ame déſolée
A la merci de mes douleurs.

doivent montrer du diſcernement, de l'adreſſe, de l'eſprit même, pourvû qu'il ſoit naturel.

Ils doivent être contraſtez dans leurs caractères, au moins en quelques endroits; car s'ils l'étoient par-tout, l'art y paroîtroit.

Ils doivent être tous bons moralement. On ſait que la bonté poëtique conſiſte dans la reſſemblance du portrait avec le modéle: ainſi, dans une tragédie, Neron peint avec toute ſa cruauté a une bonté poëtique.

La bonté morale eſt la conformité de la conduite avec ce qui eſt, ou qui eſt cenſé être, la régle & le modéle des bonnes mœurs. Les Bergers doivent avoir cette ſeconde ſorte de bonté auſſi-bien que la premiere. Un ſcélérat, un fourbe inſigne, un aſſaſſin ſeroit déplacé dans une Eglogue. Un Berger offenſé doit s'en prendre à ſes yeux, ou bien aux rochers; ou bien faire comme Alcidor, (a) ſe jetter dans la Seine, ſans cependant s'y noyer tout-à-fait.

Quoique les caractères des Bergers aient tous à-peu-près le même fond; ils ſont cependant ſuſceptibles d'une grande va-

(a) Bergeries de Racan.

riété. Du ſeul goût de la tranquilité & des plaiſirs innocens, on peut faire naître toutes les paſſions. Qu'on leur donne la couleur & le degré de la paſtorale, alors la crainte, la triſteſſe, l'eſpérance, la joie, l'amour, l'amitié, la haine, la jalouſie, la généroſité, la pitié, tout cela fournira des fonds différens, leſquels pourront ſe diverſifier encore ſelon les âges, les ſexes, les lieux, les événemens, &c.

Style de la Bergerie.

Après tout ce qu'on vient de dire ſur la nature de la poëſie paſtorale, & ſur les caractères des Bergers, il eſt aiſé d'imaginer quel doit être leur ſtyle.

Il doit être ſimple, c'eſt-à-dire, que les termes ordinaires y ſoient employez ſans faſte, ſans apprêt, ſans deſſein apparent de plaire.

Il doit être doux. La douceur ſe ſent mieux qu'elle ne peut s'expliquer; c'eſt un certain moëleux, mêlé de délicateſſe & de ſimplicité, ſoit dans les penſées, ſoit dans les tours, ſoit dans les mots :

Timarette s'en eſt allée :
L'ingrate mépriſant mes ſoupirs & mes pleurs,
Laiſſe mon ame déſolée
A la merci de mes douleurs.

doivent montrer du discernement, de l'adresse, de l'esprit même, pourvû qu'il soit naturel.

Ils doivent être contrastez dans leurs caractères, au moins en quelques endroits; car s'ils l'étoient par-tout, l'art y paroîtroit.

Ils doivent être tous bons moralement. On sait que la bonté poëtique consiste dans la ressemblance du portrait avec le modéle: ainsi, dans une tragédie, Neron peint avec toute sa cruauté a une bonté poëtique.

La bonté morale est la conformité de la conduite avec ce qui est, ou qui est censé être, la régle & le modéle des bonnes mœurs. Les Bergers doivent avoir cette seconde sorte de bonté aussi-bien que la premiere. Un scélérat, un fourbe insigne, un assassin seroit déplacé dans une Eglogue. Un Berger offensé doit s'en prendre à ses yeux, ou bien aux rochers; ou bien faire comme Alcidor, (a) se jetter dans la Seine, sans cependant s'y noyer tout-à-fait.

Quoique les caractères des Bergers aient tous à-peu-près le même fond; ils sont cependant susceptibles d'une grande va-

(a) Bergeries de Racan.

riété. Du ſeul goût de la tranquilité & des plaiſirs innocens, on peut faire naître toutes les paſſions. Qu'on leur donne la couleur & le degré de la paſtorale, alors la crainte, la triſteſſe, l'eſpérance, la joie, l'amour, l'amitié, la haine, la jalouſie, la généroſité, la pitié, tout cela fournira des fonds différens, leſquels pourront ſe diverſifier encore ſelon les âges, les ſexes, les lieux, les événemens, &c.

Style de la Bergerie.

Après tout ce qu'on vient de dire ſur la nature de la poëſie paſtorale, & ſur les caractères des Bergers, il eſt aiſé d'imaginer quel doit être leur ſtyle.

Il doit être ſimple, c'eſt-à-dire, que les termes ordinaires y ſoient employez ſans faſte, ſans apprêt, ſans deſſein apparent de plaire.

Il doit être doux. La douceur ſe ſent mieux qu'elle ne peut s'expliquer; c'eſt un certain moëleux, mêlé de délicateſſe & de ſimplicité, ſoit dans les penſées, ſoit dans les tours, ſoit dans les mots :

Timarette s'en eſt allée :
L'ingrate mépriſant mes ſoupirs & mes pleurs,
Laiſſe mon ame déſolée
A la merci de mes douleurs.

doivent montrer du diſcernement, de l'adreſſe, de l'eſprit même, pourvû qu'il ſoit naturel.

Ils doivent être contraſtez dans leurs caractères, au moins en quelques endroits; car s'ils l'étoient par-tout, l'art y paroîtroit.

Ils doivent être tous bons moralement. On ſait que la bonté poëtique conſiſte dans la reſſemblance du portrait avec le modéle: ainſi, dans une tragédie, Neron peint avec toute ſa cruauté a une bonté poëtique.

La bonté morale eſt la conformité de la conduite avec ce qui eſt, ou qui eſt cenſé être, la régle & le modéle des bonnes mœurs. Les Bergers doivent avoir cette ſeconde ſorte de bonté auſſi-bien que la premiere. Un ſcélérat, un fourbe inſigne, un aſſaſſin ſeroit déplacé dans une Eglogue. Un Berger offenſé doit s'en prendre à ſes yeux, ou bien aux rochers; ou bien faire comme Alcidor, (a) ſe jetter dans la Seine, ſans cependant s'y noyer tout-à-fait.

Quoique les caractères des Bergers aient tous à-peu-près le même fond; ils ſont cependant ſuſceptibles d'une grande va-

(a) Bergeries de Racan.

riété. Du ſeul goût de la tranquilité & des plaiſirs innocens, on peut faire naître toutes les paſſions. Qu'on leur donne la couleur & le degré de la paſtorale, alors la crainte, la triſteſſe, l'eſpérance, la joie, l'amour, l'amitié, la haine, la jalouſie, la généroſité, la pitié, tout cela fournira des fonds différens, leſquels pourront ſe diverſifier encore ſelon les âges, les ſexes, les lieux, les événemens, &c.

Style de la Bergerie.

Après tout ce qu'on vient de dire ſur la nature de la poëſie paſtorale, & ſur les caractères des Bergers, il eſt aiſé d'imaginer quel doit être leur ſtyle.

Il doit être ſimple, c'eſt-à-dire, que les termes ordinaires y ſoient employez ſans faſte, ſans apprêt, ſans deſſein apparent de plaire.

Il doit être doux. La douceur ſe ſent mieux qu'elle ne peut s'expliquer; c'eſt un certain moëleux, mêlé de délicateſſe & de ſimplicité, ſoit dans les penſées, ſoit dans les tours, ſoit dans les mots :

Timarette s'en eſt allée :
L'ingrate mépriſant mes ſoupirs & mes pleurs,
Laiſſe mon ame déſolée
A la merci de mes douleurs.

doivent montrer du diſcernement, de l'adreſſe, de l'eſprit même, pourvû qu'il ſoit naturel.

Ils doivent être contraſtez dans leurs caractères, au moins en quelques endroits; car s'ils l'étoient par-tout, l'art y paroîtroit.

Ils doivent être tous bons moralement. On ſait que la bonté poëtique conſiſte dans la reſſemblance du portrait avec le modéle: ainſi, dans une tragédie, Neron peint avec toute ſa cruauté a une bonté poëtique.

La bonté morale eſt la conformité de la conduite avec ce qui eſt, ou qui eſt cenſé être, la régle & le modéle des bonnes mœurs. Les Bergers doivent avoir cette ſeconde ſorte de bonté auſſi-bien que la premiere. Un ſcélérat, un fourbe inſigne, un aſſaſſin ſeroit déplacé dans une Eglogue. Un Berger offenſé doit s'en prendre à ſes yeux, ou bien aux rochers; ou bien faire comme Alcidor, (a) ſe jetter dans la Seine, ſans cependant s'y noyer tout-à-fait.

Quoique les caractères des Bergers aient tous à-peu-près le même fond; ils ſont cependant ſuſceptibles d'une grande va-

(a) Bergeries de Racan.

riété. Du ſeul goût de la tranquilité & des plaiſirs innocens, on peut faire naître toutes les paſſions. Qu'on leur donne la couleur & le degré de la paſtorale, alors la crainte, la triſteſſe, l'eſpérance, la joie, l'amour, l'amitié, la haine, la jalouſie, la généroſité, la pitié, tout cela fournira des fonds différens, leſquels pourront ſe diverſifier encore ſelon les âges, les ſexes, les lieux, les événemens, &c.

Style de la Bergerie.

Après tout ce qu'on vient de dire ſur la nature de la poëſie paſtorale, & ſur les caractères des Bergers, il eſt aiſé d'imaginer quel doit être leur ſtyle.

Il doit être ſimple, c'eſt-à-dire, que les termes ordinaires y ſoient employez ſans faſte, ſans apprêt, ſans deſſein apparent de plaire.

Il doit être doux. La douceur ſe ſent mieux qu'elle ne peut s'expliquer; c'eſt un certain moëleux, mêlé de délicateſſe & de ſimplicité, ſoit dans les penſées, ſoit dans les tours, ſoit dans les mots :

Timarette s'en eſt allée :
L'ingrate mépriſant mes ſoupirs & mes pleurs,
Laiſſe mon ame déſolée
A la merci de mes douleurs.

verſification de ce poëte eſt admirable, pleine de feu, d'images, & ſur-tout d'une mélodie qui lui donne une ſupériorité inconteſtable ſur tous les autres.

Ceux qui ne peuvent en juger par l'original, pourront du moins s'en former une idée imparfaite par quelques morceaux que nous allons traduire.

Le Poëte entreprend dans l'Idylle II. de montrer à ſon ami, qu'il n'eſt pas d'autres remédes contre les paſſions que l'étude & le travail, & il lui cite l'exemple du Cyclope Polyphême.

» Ce fut ainſi que le Cyclope qui vé-
» cut parmi nous, l'antique Polyphême
» adoucit la rigueur de ſon ſort, dans le
» tems qu'il aimoit la Nymphe Galatée,
» & que le poil follet commençoit ſeu-
» lement à fleurir ſur ſon menton. Son
» amour n'étoit pas, comme on dit, des
» fleurs & des roſes : il oublioit tout le
» reſte. Souvent ſes brebis revinrent d'el-
« les-mêmes au bercail. Aſſis ſur la cîme
» d'un rocher, & regardant la mer, tous
» les jours, dès l'aurore, il chantoit ſes
» ennuis.

» O charmante Galatée, pourquoi re-

» jettez-vous un cœur qui vous aime ?
» Vous êtes plus blanche que le lait, plus
» tendre qu'un agneau, plus légere qu'une
» geniſſe qui bondit ; mais plus âpre que
» le raiſin verd. Vous venez ici quand le
» doux ſommeil m'a fermé les yeux ; &
» quand il m'abandonne, vous fuyez com-
» me la timide brebis, à la vûe d'un
» loup cruel. Je commençai de vous ai-
» mer, lorſque vous vîntes avec ma mere,
» cueillir des feuilles d'hyacinthe ſur la
» montagne. C'étoit moi qui vous con-
» duiſois : & depuis ce tems-là, je n'ai
» pû ceſſer de vous aimer ; je vous aime
» encore. Mais vous n'en êtes point tou-
» chée. Je ſais pourquoi vous me fuyez,
» je le ſais : c'eſt parce que j'ai un ſourcil
» hériſſé qui me couvre tout le front, &
» qui deſcend juſqu'à mes oreilles ; c'eſt
» parce que je n'ai qu'un œil, & qu'un
» nez large me tombe ſur les lévres. Mais
» auſſi, tel que je ſuis, je fais paître un
» troupeau de mille brebis, dont je bois
» le lait délicieux. Dans l'eté, en autom-
» ne, dans la plus rigoureuſe ſaiſon, j'ai
» toujours des fromages frais : mes éclif-
» ſes ſont toujours pleines. Il n'eſt point
» de Cyclope qui joue mieux que moi du

» chalumeau. Souvent je chante vos at-
» traits & mes peines, juſqu'au milieu
» de la nuit. Je vous nourris onze chè-
» vres, qui feront toutes des petits; &
» quatre petits ours. Venez me voir, vous
» les aurez tous. Quittez les flots, Galatée,
» laiſſez-les ſe briſer contre le rivage. Ma
» grotte eſt ombragée de lauriers, & de
» haut cyprès; elle eſt tapiſſée de lierre
» & de pampres mêlez de raiſins. Une
» fontaine formée par les neiges fondues
» des forêts d'Ætna, y apporte une eau
» digne d'abreuver les immortels. Peut-
» on préférer la mer & les flots à des lieux
» ſi riants? Si je vous parois trop hériſſé,
» j'ai du bois & du feu qui vit ſous la
» cendre. Je ſouffrirai tout. Vous brule-
» rez mon œil, ſi vous le voulez, mon œil
» unique, ce que j'ai au monde de plus
» précieux. Que ne puis-je vous ſuivre
» dans les eaux! J'irois vous offrir, tan-
» tôt des lis, tantôt des pavots vermeils.
» Sortez des ondes, Galatée, ſortez; &
» quand vous ſerez ſortie, oubliez, com-
» me je le fais ici, de retourner dans
» votre demeure. Venez, nous ferons paî-
» tre enſemble les troupeaux, vous tire-
» rez le lait des brebis, vous preſſerez le

» fromage..... Cyclope, malheureux » Cyclope, qu'eſt devenu ton eſprit? Tu » ferois beaucoup mieux de treſſer l'o- » ſier, & de cueillir des feuillages pour » tes agneaux. Jouis de ce que tu as ſans » déſirer ce que tu ne peux avoir.

» C'eſt ainſi que Polyphême s'entretenoit » dans ſes déplaiſirs, en chantant des airs; » il vivoit plus heureux que s'il eût eû des « tréſors à diſtribuer.

Cette piéce examinée avec quelque attention ſuffit, pour faire reconnoître l'art & le génie du poëte.

Souvent ſes brebis revinrent d'elles-mêmes. Ce trait eſt fort & doux en même-tems. Il fait voir que le Berger étoit abſorbé dans ſa triſteſſe.

Aſſis ſur la cîme d'un rocher, & regardant la mer, il chantoit. Cette image fixe l'imagination, & fait voir le Berger. Il regardoit la mer, parce que c'étoit dans la mer qu'habitoit la Nymphe Galatée. Ce qui rend cette circonſtance délicate.

Vous êtes plus blanche, &c. Ce tour eſt entierement paſtoral. Les comparaiſons ſont plus commodes pour ceux qui ont peu d'idées. Nous nous en ſervons nous-

mêmes tous les jours, quand nous n'avons pas d'idées assez nettes des choses, ou que nous parlons à des gens qui ont peine à nous comprendre.

C'étoit moi qui vous conduisois. Cette circonstance est précieuse pour le Berger, il se l'étoit rappellée déja mille fois, il se la rappelle encore.

Vous me fuyez, parce que j'ai un sourcil hérissé, &c. Polyphême n'étoit pas beau à peindre. Cependant il a la simplicité de faire lui-même son portrait, & de le faire ressemblant. Mais aussi avec cette franchise, il avoit droit de vanter de même ses richesses champêtres, & ses talens lyriques. Il n'y a point de berger qui chante mieux que lui, & il chante souvent la beauté de celle qu'il aime, jusqu'au milieu de la nuit.

Je vous nourris quatre petits ours. Ce seul trait fait un tableau de mœurs, qui figure fort bien avec le portrait qu'il a fait de sa personne.

Ma grotte est ombragée, &c. toute cette description est très-agréable. Mais ce qu'il faut remarquer sur-tout, c'est qu'elle est amenée par un sentiment, & qu'elle sert au dessein du Berger, qui veut déter-

miner ſa Nymphe à quitter les flots.

Sortez des ondes, Galatée, & quand vous ſerez ſortie, oubliez, comme moi ici, de retourner dans votre demeure. Quelle douceur, quelle délicateſſe ! Quelle énergie dans le mot, *oubliez, comme moi ici*; il donne l'exemple à Galatée, il a tout oublié pour elle.

Cyclope, malheureux Cyclope, &c. Polyphême rentre en lui-même; il retrouve ſa raiſon au milieu de ſes plaintes, & prend une réſolution ſage, dont il eſt tout à la fois redevable au bon ſens, au dépit, à la fierté. Ce n'eſt pas trop de ces trois motifs pour ramener les hommes.

On ſait que les Bergers dans leur profonde oiſiveté ſe faiſoient des défis réciproquement, qui produiſoient des combats.

Voici deux athlétes que Théocrite met ſur la ſcéne.

» MENALQUE faiſant paître ſes brebis,
» rencontra ſur les montagnes l'aimable
» Daphnis, qui y faiſoit auſſi paître ſon
» troupeau : ils étoient tous deux blonds,
» tous deux jeunes : ils ſavoient tous

» deux jouer du chalumeau, tous deux » chanter.

Menalque ayant vû Daphnis le premier, lui propoſa d'entrer en lice avec lui ; le défi accepté, les gages dépoſez, ils commencent.

MEN. » Bois épais, & vous fleuves, enfans des Dieux, ſi jamais Menalque eût le bonheur de vous plaire par les doux » ſons de ſa flûte, prêtez-vous à mes » brebis qui paiſſent ; & ſi Daphnis conduit ici ſes geniſſes, qu'il reçoive de » vous la même faveur.

DAPH. » Claires fontaines, & vous, » herbes tendres, s'il eſt vrai que le chant » de Daphnis égale celui des roſſignols, » engraiſſez mon troupeau ; & ſi celui de » Menalque vient dans ces lieux, qu'il » puiſſe jouir auſſi de tous vos biens.

MEN. » Le printems rit, les pâturages » abondent, les chévres ſont remplies de » lait, tous les troupeaux ſont gras dans » tous les lieux où paſſe ma Bergere ; & » auſſi-tôt qu'elle ſe retire, les pâturages » languiſſent, & le Berger auſſi.

DAPN. » Les brebis & les chévres donnent des jumeaux, les abeilles rempliſſent leurs rayons, les chênes portent

» plus haut leurs têtes, quand Milon porte » ſes pas en quelque lieu ; mais quand » il diſparoît, il afflige également, & le » troupeau & le paſteur.

MEN. » O toi, qui es le chef de mon » troupeau, & vous, forêts immenſes, où » Milon s'égare, tendres chevreaux, qui » venez boire cette onde, dites-lui que » Protée fut un Dieu, & qu'il garda les » troupeaux.

DAPH. » Je ne ſouhaite point de poſ- » ſeder le royaume de Pelops, ni d'avoir » des talens d'or, ni de devancer les » vents à la courſe. J'aime mieux chan- » ter avec vous au pied de ce rocher, & » voir d'un côté nos troupeaux qui paiſ- » ſent enſemble, & de l'autre la mer de » Sicile.....

MEN. » Epargne mes chevreaux, loup » cruel, épargne les brebis qui doivent » me donner des agneaux ; ne viens pas » me nuire, parce que je ſuis un petit » Berger, & que mon troupeau eſt grand. » Et toi, Lampure, mon chien, tu dors » profondément : doit-on dormir ainſi » avec un ſi jeune Berger ?

DAPH. » Hier je faiſois paſſer mon » troupeau auprès de la grotte d'une jeune

» bergere ; elle me regarda, & dit deux » fois que j'étois beau. Je baiſſai les yeux, » & continuai ma route.

Telles furent les chanſons des Bergers. Alors le chevrier qu'on avoit choiſi pour juge, prononça ainſi :

» Que votre voix eſt charmante, Daphnis! » il eſt auſſi doux de vous entendre que de » ſuccer le miel. Prenez les chalumeaux : je » vous déclare vainqueur. Le jeune Berger » treſſaillant de joie, danſoit, battoit des » mains : on eût dit un tendre chevreau » qui bondit autour de ſa mere.

L'Idylle des Pêcheurs préſente l'image de la pauvreté jointe à l'innocence & à la ſimplicité des mœurs. Elle eſt d'un goût bien différent de celles de M. de Fontenelle, qui auſſi n'en fait pas grand cas. » Deux Pêcheurs, dit-il, qui ont mal ſou- » pé, ſont couchez enſemble dans une » méchante petite chaumiere, qui eſt au » bord de la mer. L'un réveille l'autre » pour lui dire qu'il vient de rêver qu'il » prenoit un poiſſon d'or ; & ſon com- » pagnon lui répond qu'il ne laiſſeroit » pas de mourir de faim avec une ſi belle » pêche. Etoit-ce la peine de faire une » Idille ? » On peut répondre à M. de

Fontenelle, que rien n'eſt ſi aiſé que de ravaler, que de ridiculiſer même, ſi l'on veut, les plus beaux ouvrages, par des analyſes peu fidéles. Qu'eſt-ce que l'Iliade? Deux petits rois, chacun d'une méchante petite ville, ſe querellent pour une fille; l'un d'eux ſe mutine & s'en va pleurer dans ſon quartier; cependant l'autre eſt obligé de revenir le prier. Etoit-ce la peine de faire une Iliade? Ou, ſi on veut, prendre un exemple de M. de Fontenelle même: tout un village danſe excepté un payſan, parce qu'il y a une payſanne qui ne s'y trouve pas. Etoit-ce la peine de faire une lamentation de cent vers? Il y a bien de la différence entre le cannevas & la broderie, entre le deſſein crayonné & le tableau. Et c'eſt vouloir donner le change que d'offrir l'un pour l'autre. Rien ne prouve ſi bien le mérite de Théocrite, que d'avoir ſû faire éclore des fleurs, d'un fonds qui a paru ſi ſec & ſi ſtérile à un des plus beaux eſprits de nos jours. Voici l'ouvrage: on pourra en juger.

Les Pécheurs. Idyl. 9.

» C'eſt la pauvreté ſeule, mon cher » Diophante, qui excite l'induſtrie. C'eſt

» elle qui apprend aux hommes à ſou-
» tenir les durs travaux. Les ſoucis in-
» quiets ne laiſſent aucun repos à l'arti-
» ſan laborieux ; à peine le ſommeil s'é-
» panche ſur ſes yeux, qu'ils ſe hâtent de
» le troubler.

» Deux Pêcheurs étoient couchez ſur un
» lit de jonc dans leur cabanne, leur
» tête appuyée contre un abri de feuil-
» lages. Autour d'eux étoient les inſtru-
» mens de leur profeſſion, des corbeilles,
» des roſeaux, des hameçons, des naſſes,
» des lignes de crin, des ſeines, des la-
» byrinthes d'oſier, des lacets, & une
» vieille barque poſée ſur des rouleaux.
» Sous leur tête un bout de natte, des
» habits, des bonnets : c'étoit tout leur
» bien, & le fruit de tous leurs travaux.
» Ils n'avoient pas un ſeul vaſe d'airain,
» pas même un petit chien. La pauvreté
» étoit leur ſeule compagne. Nul voiſin
» que la mer, qui amenoit doucement
» ſes flots juſqu'aux pieds de leur ca-
» banne.

» Le char de la lune n'étoit pas encore
» au milieu de ſa carriere, quand l'a-
» mour du travail éveilloit ces hommes
» ſimples. Un jour comme ils ſe frottoient

» les yeux en s'éveillant, ils eurent cet en-
» tretien :

» *A.* Je crois qu'on ſe trompe, cher
» compagnon, quand on dit que les nuits
» ſont plus courtes en eté, lorſque Jupi-
» ter nous donne des jours plus longs. J'ai
» eû une infinité de ſonges, & l'aurore
» ne paroît pas encore. Me ſerois-je trom-
» pé ? Qu'eſt-ce que cela ſignifie ? Les
» nuits deviennent plus longues aſſuré-
» ment.

» B. Quoi ! Aſphalion, vous vous plai-
» gnez de l'eté, de cette belle ſaiſon ?
» La marche du tems n'eſt point déran-
» gée. Dites plûtôt que l'inquiétude vous
» a empêché de dormir, & que c'eſt ce
» qui vous a rendu la nuit longue.

» *A.* Avez-vous appris à expliquer les
» ſonges ? J'en ai eû d'excellens, dont je
» veux que vous ayez votre part : puiſ-
» que nous partageons auſſi nos poiſſons.
» Perſonne n'a plus d'eſprit que vous ; &
» pour bien expliquer les ſonges, il faut
» en avoir beaucoup. D'ailleurs nous
» avons le loiſir ; car que peut-on faire,
» couché ſur des feuillages, au bord de la
» mer, quand on ne dort point ?

» B. Parlez, je le veux bien, racontez

» à votre ami ce que vous avez vû.

» *A.* Après nos travaux & le léger re-
» pas que vous ſavez que nous prîmes
» hier le ſoir, je me ſuis endormi. Et
» auſſi-tôt j'ai rêvé que j'étois aſſis ſur le
» bord de la mer, où je guettois les poiſ-
» ſons. Je ſecouois légerement au-deſſus
» de l'eau l'appas trompeur. Il s'en pré-
» ſente un qui mord à l'hameçon. Les ani-
» maux rêvent de ce qu'ils aiment; &
» moi je rêve de poiſſons. Il eſt pris. Je
» voyois couler ſon ſang; ma perche ſe
» courboit ſous l'effort. J'avance la main,
» fort embarraſſé de la maniere de ſaiſir
» une proie ſi conſidérable, attachée à un
» fer ſi mince. Je craignois auſſi d'être
» bleſſé. Va, diſois-je, ſi tu me bleſſes,
» tu ſeras bleſſé à ton tour. Je le tire en-
» fin heureuſement. C'étoit un poiſſon
» d'or, d'or maſſif! J'eus peur alors que
» ce ne fût quelque favori de Neptune,
» ou peut-être le tréſor d'Amphitrite. Je
» le détache doucement pour ne point
» laiſſer d'or au fer. Le voyant étendu ſur
» le rivage, j'ai juré que je ne mettrois
» plus jamais le pied ſur la mer, que je
» reſterois toujours ſur la terre, où je
» vivrois comme un roi, avec ce tréſor;

» c'eſt là que je me ſuis éveillé. Faites » bien attention, cher ami, au ſerment » que j'ai fait; j'en ſuis bien effrayé.

» B. N'ayez nulle inquiétude, votre » ſerment n'eſt point plus réel que votre » poiſſon d'or, que vous n'avez ni vû ni » pris. Ces ſonges ne ſont que des men- » ſonges. Maintenant, que vous ne dor- » mez pas, & que vous êtes bien éveillé, » allez voir dans ce même lieu. Avec vo- » tre beau ſonge d'or, il vous faudra, ſi » vous ne voulez point mourir de faim, » retourner à nos poiſſons ordinaires.

On a vanté cette Idylle comme on vante un payſage champêtre. Tous les tableaux que les curieux admirent ne ſont point des Alexandres, ni des Achilles. Dans les images, ce n'eſt point toujours l'objet qui touche, c'eſt quelquefois l'art heureuſement exécuté. D'ailleurs le tableau des Pêcheurs eſt agréable par ſa naïveté, par ſa ſimplicité, par l'innocence qui eſt répandue dans toutes les parties, & par l'importance de la maxime qui en fait l'ame. Quoi de plus décent que la peinture de la pauvreté de ces deux hommes! pauvreté qu'ils aimoient, dans la-

quelle ils renfermoient tous leurs déſirs. La ſimplicité de celui qui rêve, ou plûtôt ſon enfance eſt peinte dans ſes raiſonnemens, dans ſa maniere de réciter, ſur-tout dans les ſcrupules que lui cauſe un ſerment qu'il a fait en rêvant. Son compagnon l'inſtruit avec douceur, & le raſſure avec bonté.

Ceux qui veulent par-tout de petites amourettes, des ſentimens quinteſſenciez, des douceurs métaphyſiques, ne trouveront point dans cette piéce ce ſel dont ils veulent être picottez à tout moment. Mais qu'ils jettent les yeux ſur la littérature de tous les beaux ſiécles, qu'ils comptent tous les grands hommes, qui ſont, & qui ont toujours été reconnus tels dans les arts; ils verront combien leur goût, prétendu exquis, leur fait de tort à eux-mêmes, combien il les appauvrit; & s'ils ne ſentent point leur perte, ils méritent bien d'aller ſe dédommager avec les Seneques, les Plines, & leurs ingénieux deſcendans.

MOSCHUS ET BION.

Moſchus & Bion, vinrent quelque tems après Théocrite. Le premier fut célébre

lèbre en Sicile, & l'autre à Smyrne en Ionie. Si on en juge par le petit nombre de piéces qui nous reſtent de lui ; il ajoûta à l'Eglogue un certain art qu'elle n'avoit point. On y vit plus de fineſſe, plus de choix, moins de négligence. Mais peut-être qu'en gagnant du côté de l'exactitude, elle perdit du côté de la naïveté, qui eſt pourtant l'ame des Bergeries. Ses bois ſont des boſquets plûtôt que des bois, & ſes fontaines ſont preſque des jets d'eaux. Il ſemble même que ce ſoit, ſinon un autre genre que celui de Théocrite, au moins une autre eſpece dans le même genre. On y voit peu de Bergers, ce ſont des allégories ingénieuſes, des récits ornez, des éloges travaillez, & qui paroiſſent l'avoir été.

Rien n'eſt plus brillant que ſon Idylle ſur l'Enlévement d'Europe : en voici quelques morceaux.

» Dès que cette Princeſſe fut arrivée » avec ſes compagnes dans les prairies » émaillées, elles ſe mirent à cueillir ſe» lon leur goût, l'une le narciſſe odori» férant, l'autre l'hyacinthe, celle-ci la » violette, une autre le ſerpolet : elles

» moiſſonnoient toutes les richeſſes du
» Printems. D'autres à l'envi cueilloient
» le ſouci doré; mais la Princeſſe cueil-
» loit de ſes mains les roſes vermeilles.
» Elle brilloit au milieu de ſes compagnes,
» comme Venus au milieu des graces.

Jupiter métamorphoſé en taureau, ſe préſente à ſes yeux, ſe couche à ſes pieds, & retournant la tête pour la regarder, lui montroit en même tems ſon large dos.... » O, venez mes cheres compa-
» gnes, s'écria Europe, eſſayons, par amu-
» ſement, de nous aſſeoir ſur le dos de
» cet animal qui ſemble ſi doux : nous
» pouvons y être toutes aſſiſes, comme
» ſur un navire.... elle s'aſſied en riant.
» Les autres alloient l'imiter. Mais le tau-
» reau ſe léve bruſquement, emporte la
» Princeſſe, court vers la mer. Europe
» tend les bras à ſes compagnes : elle les ap-
» pelle; en vain elles s'efforcent de l'at-
» teindre. Le taureau ſe jette au milieu des
» flots : il s'avance : on diroit un Dau-
» phin. Alors ſortent des ondes les Né-
» réides aſſiſes ſur le dos des monſtres
» marins, pour lui ſervir de cortége. Le
» redoutable Neptune applanit le liquide
» empire, & devient le guide de ſon

» frere. Les Tritons habitans de la mer
» profonde, s'assemblent autour d'eux,
» & avec leurs larges conques, ils célé-
» brent l'hymenée. La Princesse toujours
» assise sur le divin taureau, se tenoit
» d'une main à l'une de ses cornes, &
» de l'autre main elle abaissoit sa robe
» de pourpre, jusqu'à en mouiller les bords
» dans l'onde agitée. Son voile gonflé par
» les vents ressembloit à une voile de na-
» vire, & paroissoit la soulever, &c.

Bion a été encore plus loin que Moschus. Il fait une troisiéme espéce d'Idylle plus parée encore que celle de ce poëte. On y sent par-tout le soin de plaire, quelquefois même il y est avec affectation. Son tombeau d'Adonis, qui est si beau & si touchant, a quelques antithèses qui ne sont que des jeux d'esprit.

Tombeau d'Adonis.

Adonis étoit fils de Cyniras roi de Chypre, & de Mispha sa fille. Il étoit si beau que Venus voulut l'épouser. Un jour qu'il chassoit sur les montagnes dans les bois, il fut blessé par un sanglier, & mourut de cette blessure. On institua en

ſon honneur des jeux funébres qui ſe répandirent dans toute l'Aſie, dans l'Egypte, & qui furent enſuite apportez dans la Gréce. Le Prophéte Ezéchiel, chap. 8. ℣. 14. fait mention des femmes aſſiſes qui pleuroient Adonis. On trouve dans Lucien la deſcription de ces fêtes. » On » ſe lamente, dit cet Auteur, on ſe frappe, on fait un grand deuil, après quoi, » on célébre les funérailles d'Adonis. » Selon Théocrite, Adonis étoit repréſenté dans cette pompe ſur un eſpéce de lit de parade, environné d'amours volants, & de figures tirées de la fable : & on le pleuroit, comme ſi c'eût été le jour même de ſa mort.

L'ouvrage que nous allons examiner a été compoſé apparemment pour être chanté dans cette eſpéce de fête funébre. Et comme nous avons dit que dans le genre paſtoral, il peut entrer des ouvrages de toutes eſpéces, pourvû qu'ils aient le ton de la Bergerie, celui-ci peut être regardé comme une Elégie paſtorale.

» Pleurons Adonis : le bel Adonis n'eſt » plus. Il n'eſt plus le bel Adonis ! tous » les Amours le pleurent. Déeſſe de Cy-

» thére, il n'eſt plus tems de prendre un » doux repos. Levez-vous infortunée : » prenez vos habits de deuil. Frappez- » vous le ſein, & dites à tout l'Univers : » Adonis n'eſt plus. *Pleurons Adonis, tous » les Amours le pleurent.*

» Frappé d'une dent meurtriere, il eſt » étendu ſur la montagne. Il pouſſe à » peine un dernier ſoupir. Son ſang noir » coule ſur une chair plus blanche que la » neige ; ſes yeux s'enfoncent & s'étei- » gnent : les roſes de ſes lévres ſont flé- » tries, il ne vit plus.

» Ses chiens fidéles ſont venus à côté » de lui pouſſer des hurlemens. Les Nym- » phes des montagnes verſent des larmes. » Venus ne ſe connoît plus : échevelée, » les pieds nuds, elle ſe perd dans les » bois, les ronces font jaillir ſon ſang, le » ſang d'une Déeſſe. Elle ſe perd dans les » vallées, où elle appelle à grand cri ſon » cher époux. Tout retentit de ſes gémiſ- » ſemens.

» Cependant le ſang qui s'élance de la » bleſſure d'Adonis a réjailli juſques ſur » ſa poitrine, & cette peau blanche com- » me le lait a pris la couleur de la pourpre.

» Hélas ! hélas ! Venus ! s'écrient les

» Amours. Venus a perdu ſon époux, &
» en le perdant, elle a perdu ſa beauté.
» Quand Adonis reſpiroit, rien n'étoit ſi
» éclatant que cette beauté; elle a diſ-
» paru avec Adonis. Les montagnes, les
» chênes antiques répétent ſes plaintes
» douloureuſes. Les fleuves, les fontaines
» y répondent; les fleurs ont perdu leurs
» couleurs naturelles. Venus ſur toutes
» les collines, & dans toute la ville, s'é-
» crie: Venus! ah Venus! le bel Adonis
» n'eſt plus. L'écho a répeté ces dernieres
» paroles. Qui pourroit retenir ſes larmes?
» Quand elle vit la bleſſure de ſon
» époux, quand elle vit ſon ſang qui jail-
» liſſoit, elle étendit les bras & s'écria:
» Arrêtez un inſtant, Adonis, arrêtez,
» malheureux Adonis..., Réveillez-vous
» pour un inſtant..... Tandis que vous
» reſpirez encore, je veux recueillir votre
» dernier ſoupir, & conſerver ce dernier
» gage, pour me tenir lieu d'Adonis;
» puis qu'hélas! vous me fuyez: vous me
» fuyez, infortuné! vous deſcendez ſur
» les bords de l'Acheron, chez l'impitoya-
» ble roi des morts; & moi, malheureuſe
» que je ſuis, je vis, je ſuis Déeſſe; je ne
» puis vous ſuivre. Reine des enfers, re-

» cevez mon époux, puiſque vous êtes » plus puiſſante que moi, & que tout ce » qui eſt beau dans l'univers doit paſſer » dans votre empire. Que ma douleur eſt » cruelle ! j'ai perdu mon cher Adonis. » Déeſſe terrible, c'eſt vous qui me l'a- » vez ravi. Vous mourez, époux trop ché- » ri. Hélas, mon bonheur s'eſt envolé » comme un ſonge.

» Venus eſt abandonnée, les Amours » lui ſont devenus inutiles dans ſon tem- » ple. Elle ne ſe parera plus de ſa cein- » ture..... Mais auſſi pourquoi aller ainſi » affronter les dangers ? Avec tant de char- » mes, deviez-vous avoir cette fureur, » d'attaquer des bêtes ſauvages ?

» Ainſi gémiſſoit Venus, & les Amours » avec elle.

» Venus a verſé autant de larmes qu'A- » donis a verſé de ſang ; & chaque goute » tombant ſur la terre s'eſt changée, le » ſang en roſes, les larmes en anémones. » *Pleurons Adonis, le bel Adonis n'eſt plus.*

» Ne pleurez plus votre époux dans les » forêts, triſte Venus. On lui a dreſſé un » lit funébre, où il eſt couché. Tout mort » qu'il eſt, il eſt encore plein de charmes ; » il paroît ſommeiller. Etendez-le ſur ces

» tissus précieux, où il goûtoit les dou-
» ceurs du repos. Couvrez-le de guirlan-
» des & de fleurs ; mais, hélas ! depuis
» qu'il ne respire plus, toutes les fleurs
» sont flétries. Prodiguez le baume & les
» parfums les plus exquis. Que vous ser-
» viroient-ils désormais, après avoir per-
» du votre époux ?

» On voit le bel Adonis étendu sur la
» pourpre. On entend les sanglots des
» Amours qui pleurent autour de lui. Ils
» ont coupé leurs cheveux pour en semer
» son corps. L'un foule aux pieds ses flé-
» ches, l'autre son arc, un autre brise son
» carquois. Celui-ci délie la chaussure
» d'Adonis : celui-là apporte de l'eau dans
» un bassin doré : un autre lave sa plaie ;
» un autre du vent de ses aîles lui raf-
» fraîchit le visage ; & tous, ils déplo-
» rent le malheur de leur mere.

» Hymnée est venu éteindre son flam-
» beau, à la porte du temple, & rom-
» pre la couronne nuptiale. Il n'y a plus
» d'hymen ; on ne chante plus, *Hymen !*
» mais on entend des cris entrecoupez :
» *Hélas ! Adonis ! Adonis !* Hélas mal-
» heureux ! ô hymenée ! Les Graces pouf-
» sent des cris plus perçants que ceux de

» Vénus même : elles s'écrient en disant, » le bel Adonis n'est plus. Les Parques » même voudroient le rappeller à la vie ; » Adonis est prêt de leur obéir ; mais la » dure Proserpine le retient dans ses chaî- » nes. Mettez fin à vos larmes, Cytherée : » Abstenez-vous aujourd'hui des festins : » mais songez que tous les ans vous de- » vez reprendre vos pleurs.

Il est inutile d'avertir le lecteur que rien n'est si tendre & si douloureux que toute cette Idylle. Il l'a senti, s'il s'est prêté à l'impression des objets.

Le poëte se place dans le tems même de la mort d'Adonis, il peint d'après la renommée, & d'après l'idée du vraisemblable, la désolation d'une épouse qui aimoit éperdument son époux. Il forme une suite de tableaux, qui sont en même tems très-touchans & très-ingénieux. Nous allons les compter. Il en est qui sont renfermez dans une seule expression : nous ne nous arrêterons qu'aux principaux.

Le premier tableau représente Adonis étendu sur la montagne : on y voit son sang de pourpre, qui coule sur sa peau blanche comme les lis, les roses de ses lévres sont flétries.

Dans le ſecond, Venus les cheveux épars, en habit de deuil court, les pieds nuds, au milieu des ronces, qui font jaillir ſon ſang. Elle s'écrie dans les vallées profondes & appelle ſon époux par ſon nom. Ces deux tableaux ſont triſtes, & cependant gracieux.

Dans le troiſiéme, les montagnes, les chênes antiques, les fleuves, les fontaines, les fleurs, pleurent avec Venus. Cette fiction anime toute la nature, pour la rendre ſenſible à la douleur de la Déeſſe.

Le quatriéme offre les gémiſſemens de Venus, qui veut rappeller Adonis à la vie, ſeulement pour recueillir ſon dernier ſoupir.

Dans le cinquiéme, Adonis eſt repréſenté ſur un lit de parade, couvert de fleurs, & les petits Amours tondus en ſigne de douleur, l'environnent avec des attitudes différentes.

Enfin l'Hyménée, les Graces, les Parques même viennent joindre leurs larmes à celles de Venus.

Tous ces tableaux ſont fondus dans le ſentiment de triſteſſe, qui eſt l'ame du poëme. Ils s'aménent les uns les autres; ſe lient imperceptiblement, & ſemblent n'arriver que pour flatter l'imagination

déja attriſtée, & pour nourrir une douleur qu'on ſeroit fâché de ne point ſentir.

Il y a dans le texte un vers de refrein, que nous avons omis plus d'une fois dans la traduction. *Pleurons Adonis, les Amours le pleurent.* Ce vers eſt toujours ſuffiſamment préparé, par ce qui précéde. Et Bion ne mérite pas le reproche qu'on a fait à Théocrite en pareil cas, peut-être avec raiſon.

Arrêtez un moment, &c. Tout ce morceau paroît être de la plus parfaite beauté. Tout y eſt vif, tendre, tout y exprime la déſolation.

Et moi, malheureuſe que je ſuis.... Cette penſée eſt belle, ou plûtôt ce n'eſt pas une penſée, c'eſt un ſentiment qui exprime l'excès de l'amour de Venus pour ſon époux. Elle ſacrifieroit ſa divinité pour le ſuivre juſques chez les morts.

Reine des enfers, &c. Qu'on imagine le ton de voix avec lequel Venus déſeſpérée faiſoit cette apoſtrophe. Il y a une tendreſſe mêlée de ſublime.

Auſſi pourquoi affronter les dangers.... La douleur ſe change en reproches tendres. Avec tant de charmes deviez-vous avoir la fureur d'attaquer les bêtes ſauva-

ges ? Cela eſt très-beau, il y a ici une antithèſe douce, & qui n'eſt preſque point ſenſible.

Venus a verſé autant de larmes qu'Adonis de gouttes de ſang. Ce calcul paroît-il aſſez noble ? Il y a peu de grandeur à compter les larmes & les gouttes de ſang. Il ſemble que ce ſoit de l'eſprit tout pur. Et il n'en falloit point dans une piéce toute conſacrée à la douleur.

Couvrez-le de fleurs, mais depuis qu'Adonis n'eſt plus, elles ſont toutes flétries. Si on diſoit que cela eſt trop joli, on pourroit répondre, que dans la douleur, on veut que rien ne ſurvive à ce que l'on a perdu. Mais ce qui ſuit dans le texte, paroîtra outré aſſurément, d'autant plus que ce n'eſt que la même figure pouſſée, comme on dit, en termes d'art : *Prodiguez vos parfums : à quoi vous ſerviront-ils ? Puiſque vous avez perdu celui qui étoit votre parfum.*

Les Amours ont coupé leurs cheveux. C'étoit un ſigne de douleur chez les Anciens : on le voit dans Homere, par l'exemple d'Achille, qui coupe les ſiens pour les jetter ſur le corps de Patrocle, & chez Sophocle par celui d'Oreſte, qui fait la

même chose sur le tombeau de son pere Agamemnon. Tout ce tableau est charmant, il est gracieux, riant; & nous ne saurions être de l'avis de ceux qui trouvent qu'il l'est trop, & qui disent qu'il ressemble plûtôt à un jeu d'enfant, qu'à un devoir funébre; d'autant plus que tout cet appareil n'est que la représentation dont parle Théocrite. Tous ces Amours n'étoient qu'en figure; & le poëte ne les anime que parce que c'est l'usage des poëtes de faire parler & agir toutes les figures dont ils font des descriptions.

Songez que tous les ans, &c. Ces derniers vers nous annoncent assez clairement, que cet ouvrage a été composé pour les fêtes funébres qui revenoient tous les ans.

On nous pardonnera d'avoir parlé librement, de ce qui nous a paru répréhensible dans cet ouvrage. Qu'on se rappelle, si on le veut bien, notre but, qui est d'aider les jeunes gens à se former de goût. Les petits défauts de Bion sont dans l'excès des ornemens; ceux de Théocrite sont ordinairement dans l'excès opposé. Si nous avions été obligez de parler des fautes de ce dernier, nous l'eussions fait

avec la même liberté. Cependant cela eût peut-être été moins néceſſaire; parce que, dans le ſiécle où nous ſommes, on eſt, au moins pour les ouvrages d'eſprit, plus prêt d'approuver les défauts de Bion, que ceux de Théocrite.

On peut par le moyen de cette piéce, ſi on le veut, ſe former une idée juſte de l'expreſſion des ſentimens. On y voit d'abord beaucoup d'interjections, qui ſont le premier langage du ſentiment quand il eſt ſeul: enſuite des tours naïfs, tels que l'apoſtrophe, l'exclamation, &c. quand le ſentiment eſt lié à quelque penſée: des penſées douces, qui ſemblent porter en elles-mêmes le ton affectueux avec lequel on doit les prononcer. Enfin une eſpéce de déſordre dans les idées, qui ſe ſuccédent ſans liaiſon, & ſe choquent mutuellement. Rien n'eſt moins régulier que les diſcours de Venus: elle ſaiſit un objet, puis elle l'abandonne; puis elle y revient: elle réfléchit ſur ſa douleur: elle s'écrie: elle appelle Adonis: elle lui veut parler, & ne lui dit rien.

Si on veut rapprocher les caractères de ces trois poëtes, & les comparer en peu

de mots, on peut dire que Théocrite a peint la nature ſimple & quelquefois négligée ; que Moſchus l'a arrangée avec art ; que Bion lui a donné des parures. Chez Théocrite l'Idylle eſt dans un bois, ou dans une verte prairie : chez Moſchus, elle eſt dans une ville : chez Bion, elle eſt preſque ſur un théâtre. Or quand nous liſons des Bergeries, nous ſommes bien aiſe d'être hors des villes. L'art eſt charmant : rien ne plaît tant à l'eſprit que la ſymmétrie & les proportions. Il y a néanmoins des inſtans où l'eſprit aime à s'en débarraſſer, à ſe trouver dans une eſpéce de déſordre, où il voie tout, ſans que rien ſe faſſe remarquer. C'eſt alors qu'il ſent proprement la ſolitude, & qu'il en jouit. On veut qu'une Eglogue amuſe doucement, mollement, ſi j'oſe parler ainſi ; que ſa lecture ſoit pour nous comme un demi ſommeil, où on ne penſe qu'autant qu'il le faut, pour ſentir qu'on ſe repoſe : & c'eſt préciſément ce que produit le ton & la marche de Théocrite. Mais diſons plûtôt que ce ſont trois eſpéces différentes, & qu'aucune d'elles ne doit être la régle, ni le modéle des deu autres.

VIRGILE.

Virgile né à Mantoue, de parens de médiocre condition, se fit connoître à Rome par ses Poësies pastorales. Il est le seul poëte latin qui ait excellé dans ce genre, & il a mieux aimé prendre pour modéle Théocrite que Moschus, ni Bion. Il s'y est attaché tellement que ses Eglogues ne sont presque que des imitations du poëte grec. Ce sont les mêmes sujets, les mêmes tours, très-souvent les mêmes pensées. Horace a peint le caractère de ses Eglogues dans ce vers fameux :

. . . . . *Molle atque facetum*
Virgilio annuerunt gaudentes rure Camœnæ.

Il s'agit de déterminer au juste la signification de ces deux mots, *molle & facetum*. Madame Deshoulieres les avoit en vûe quand elle a dit que le plus jeune des Dieux savoit répandre,

Sur ce qu'elle écrivoit un air galant & tendre.

Mais le *tendre* ne répond peut-être point assez au *molle*, ni le *galant* au *facetum*. Il semble que ces deux mots ont eû besoin dans Horace de se corriger l'un par l'autre. *Molle*, signifie une douceur naïve, ingénue ;

ingénue : *facetum*, ſignifie un certain piquant léger, & qui chatouille ſeulement. Le *molle* ſans le *facetum* eût pû être fade. Le *facetum* ſans le *molle*, n'eût été que fin ; & l'eût peut-être été trop. Il a donc fallu joindre les deux mots, pour exprimer une douceur aſſaiſonnée, de maniere cependant que la douceur fût la baſe, & que le piquant ne fût que comme un ſel qui en relevât le goût, & en fortifiât l'impreſſion. Ainſi on peut traduire le vers d'Horace : *Les Muſes champêtres ont doué Virgile d'une douceur légerement aſſaiſonnée.*

Ces deux mots donnent le parfait idéal de l'Eglogue, c'eſt-à-dire, la régle ſur laquelle on peut meſurer tous les ouvrages qui en portent le nom : & la différence qu'il y a entre les auteurs qui ont travaillé dans ce genre, ne conſiſte que dans le plus ou le moins qu'ils ont eu de chacune, ou d'une ſeule de ces deux qualitez. Il y en a qui ont plus de doux que de piquant ; d'autres ont plus de piquant que de doux : quelques-uns n'ont que l'un ou l'autre ; quelquefois ils n'ont ni l'un ni l'autre, au moins dans quelques endroits. Le point de perfection ſeroit d'avoir l'un & l'autre,

& de la maniere dont l'a eu Virgile. Voici ſa cinquiéme Eglogue, dont le ſujet eſt l'éloge funébre du Berger Daphnis, & ſon apothéoſe.

»MÉNALQUE. Pourquoi, Mopſus, puiſ-» que nous nous rencontrons ici, vous qui » ſavez jouer du chalumeau, & moi qui » ſais chanter, ne nous aſſeyons-nous pas » entre ces ormeaux, & ces coudriers ?

» MOPSUS. Vous êtes le plus âgé de nous » deux, c'eſt à vous d'ordonner, Ménal-» que. Aſſeyons-nous, je le veux, ſous » cet ombrage qui ſemble ſe remuer au » gré des zéphirs; ou plûtôt, ſi vous le » voulez, entrons dans cette grotte : voyez » cette vigne ſauvage qui la tapiſſe, & » ces raiſins qui font variété.

DAPHNIS.

MENALCAS, MOPSUS.

Men. CUr non, Mopſe, boni quoniam convenimus ambo,
Tu calamos inflare leves, ego dicere verſus,
Hîc corylis mixtas inter conſedimus ulmos ?
Mopſ. Tu major : tibi me eſt æquum parere, Menalca,
Sive ſub incertas Zephyris motantibus umbras,
Sive antro potiùs ſuccedimus : aſpice ut antrum
Sylveſtris raris ſparſit labruſca racemis.

» MÉN. Il n'y a que le ſeul Amynte dans » ces lieux qui puiſſe vous diſputer le » prix.

» MOPS. Il oſeroit le diſputer à Apollon » même.

» MÉN. Commencez, Mopſus; ſi vous » ſavez quelques *chanſons* ſur les amours » de Philis, ou à la gloire d'Alcon, ou » ſur les démêlez de Codrus. Commen- » cez, Tityre gardera nos chevreaux dans » la prairie.

» MOPS. J'aime mieux eſſayer les vers » que je gravai l'autre jour ſur la verte » écorce d'un hêtre: j'écrivois à meſure » que je chantois. Et après que vous les » aurez ouïs, dites à Amynte de venir me » diſputer le prix.

» MÉN. Autant que le foible oſier céde » au pâle olivier, & au roſier l'humble

---

Men. Montibus in noſtris ſolus tibi certet Amyntas.
Mopſ. Quid ſi idem certet Phœbum ſuperare canendo?
Men. Incipe, Mopſe, prior, ſi quos aut Phyllidis ignes,
Aut Alconis habes laudes, aut jurgia Codri.
Incipe: paſcentes ſervabit Tityrus hœdos.
Mopſ. Immo hæc, in viridi nuper quæ cortice fagi
Carmina deſcripſi, & modulans alterna notavi,
Experiar: tu deinde jubeto certet Amyntas.
Men. Lenta ſalix quantùm pallenti cedit olivæ,

» lavande, autant je crois qu'Amynte le
» céde à Mopſus.

» MOPS. C'en eſt aſſez, Berger : nous
» voici dans la grotte : commencez.

» Daphnis venoit de mourir. Les Nym-
» phes pleuroient ſon deſtin cruel. Vous
» fûtes témoins de leurs larmes, cou-
» driers de ces bois, & vous clairs ruiſ-
» ſeaux, quand ſa mere déſolée, tenant
» entre ſes bras le corps de ſon malheu-
» reux fils, ſe plaignoit de la dureté des
» Aſtres & des Dieux. On ne vit point
» dans ces triſtes jours les Bergers con-
» duire leurs troupeaux dans les gras pâ-
» turages : on ne les vit point ſur le bord

Puniceis humilis quantùm ſaliunca roſetis :
Judicio noſtro tantùm tibi cedit Amyntas.
Mopſ. Sed tu deſine plura, puer : ſucceſſimus antro.
Extinctum Nymphæ crudeli funere Daphnim
Flebant (*a*) : vos coryli teſtes & flumina Nymphis :
Cum, complexa ſui corpus miſerabile nati,
Atque deos atque aſtra vocat crudelia mater.
Non ulli paſtos illis egêre diebus

(*a*) *Extinctum Nymphæ.* Ce vers eſt doux, triſte, ſimple. Il faut dans la douleur que vous vous abaiſſiez, dit Deſpréaux. *Flebant* rejetté à l'autre vers fait une beauté d'harmonie, parce qu'il eſt diſſyllabe & ſpondée. Un dactyle n'auroit pas le même effet.

» des fontaines : aucun n'approcha des
» ruiſſeaux, ni des prairies. Infortuné
» Daphnis ! Les rochers ſauvages & les
» forêts répéterent les gémiſſemens des
» lions, qui pleuroient votre mort. Ce fut
» lui qui apprit à atteler des tigres au char
» de Bacchus, à célébrer des danſes en
» l'honneur de ce Dieu, & à orner de
» pampre nos houlettes. De même que la
» vigne eſt l'ornement des arbres, & le
» raiſin celui de la vigne : de même que
» les taureaux ſont l'honneur des trou-
» peaux, & les moiſſons celui des graſſes
» campagnes ; ainſi, cher Daphnis, vous
» étiez la gloire de nos hameaux. Depuis
» que les Deſtins vous ont ravi, Palès mê-
» me & Apollon ont abandonné nos

Frigida, Daphni, boves ad flumina : ulla neque amnem
Libavit quadrupes, nec graminis attigit herbam.
Daphni, tuum Pœnos etiam ingemuiſſe leones
Interitum, montéſque feri ſylvæque loquuntur.
Daphnis & Armenias curru ſubjungere tigres
Inſtituit : Daphnis thiaſos inducere Baccho,
Et foliis lentas intexere mollibus haſtas.
Vitis ut arboribus decori eſt, ut vitibus uvæ,
Ut gregibus tauri ; ſegetes ut pinguibus arvis ;
Tu decus omne tuis. Poſtquam te fata tulerunt,
Ipſa Pales agros, atque ipſe reliquit Apollo.

» champs. Ces belles ſemences que nous
» avions jettées dans les ſillons, ſont étouf-
» fées par l'ivraie & les herbes ſtériles.
» Au lieu de la douce violette, & des
» narciſſes odoriférans, on voit des ron-
» ces & des chardons hériſſez. Bergers, ſe-
» mez la terre de feuillages, courbez au-
» deſſus des fontaines les rameaux ver-
» doyans. C'eſt Daphnis qui l'ordonne;
» élevez-lui un tombeau, & gravez-y ces
» vers : *C'eſt Daphnis, ce Berger ſi connu*
» *dans les bois, connu juſques dans les*
» *cieux : il eut un beau troupeau; mais le*
» *Berger étoit encore plus beau.*

» MÉN. Charmant Berger, vos accens
» ſont pour moi auſſi doux que le ſom-

Grandia ſæpe quibus mandavimus hordea ſulcis,
Infelix lolium, & ſteriles dominantur avenæ.
Pro molli viola, pro purpureo narciſſo,
Carduus & ſpinis ſurgit paliurus acutis.
Spargite humum foliis, inducite fontibus umbras,
Paſtores: mandat fieri ſibi talia Daphnis.
Et tumulum facite, & tumulo ſuperaddite carmen:
Daphnis ego in ſylvis hinc uſque ad ſidera notus;
Formoſi pecoris cuſtos formoſior ipſe.

Men. Tale tuum carmen nobis, divine poëta,
Quale ſopor feſſis in gramine, quale per æſtum

» meil pour le voyageur qui se délasse sur » le gazon ; ou l'eau d'un clair ruisseau, » dont il se désaltere dans les ardeurs de » l'eté. Vous jouez du chalumeau, vous » chantez aussi-bien que celui qui vous » donna des leçons. Heureux Berger ! » Vous le remplacerez parmi nous. J'ose » après vous essayer ma foible voix. Je » veux à mon tour chanter la gloire de vo- » tre bien-aimé Daphnis. Je veux la chan- » ter. Il eut aussi pour moi de la tendresse.

» MOPS. Vous ne pouvez me faire un » présent plus doux. Ce sujet étoit bien » digne de vos chants ; & Stimicon, il y » a déja long-tems, m'a vanté les vers que » vous avez faits en son honneur.

» MÉN. Daphnis environné de gloire

Dulcis aquæ saliente sitim restinguere rivo.
Nec calâmis solùm æquiparas, sed voce magistrum.
Fortunate puer, tu nunc eris alter ab illo :
Nos tamen hæc quocumque modo tibi nostra vicissim
Dicemus, Daphninque tuum tollemus ad astra :
Daphnin ad astra feremus : amavit nos quoque Daphnis.
Mopf. An quicquam nobis tali sit munere majus ?
Et puer ipse fuit cantari dignus, & ista
Jampridem Stimicon laudavit carmina nobis.
Men. Candidus insuetum miratur limen Olympi,

» voit avec étonnement l'éclat de l'Olym-
» pe, & les nuages & les aſtres ſous ſes
» pieds. Nos champs & nos bois s'intéreſ-
» ſent à ſon bonheur. Pan, les jeunes
» Dryades, les Bergers, tout prend part à
» ſon deſtin. Le loup n'épie plus l'inno-
» cente proie. Le cerf n'a plus à craindre
» le piége trompeur. Le bienfaiſant Daph-
» nis fait régner la paix. Les ſommets hé-
» riſſez des montagnes portent nos cris
» juſqu'aux cieux. Les rochers & les bois
» retentiſſent de ces vers : *Daphnis eſt*
» *Dieu*, Menalque, *il eſt Dieu*. O Daph-
» nis ! ſois propice aux Bergers. Voici qua-
» tre autels : deux en ton honneur, &
» deux en l'honneur de Phébus. Tous les
» ans je t'offrirai deux coupes pleines de

Sub pedibuſque videt nubes & ſidera Daphnis.
Ergo alacris ſylvas & cætera rura voluptas,
Panaque, paſtoreſque tenet, Dryadaſque puellas.
Nec lupus inſidias pecori, nec retia cervis
Ulla dolum meditantur : amat bonus otia Daphnis.
Ipſi lætitia voces ad ſidera jactant
Intonſi montes : ipſæ jam carmina rupes,
Ipſa ſonant arbuſta : Deus, Deus ille, Menalca.
Sis bonus ô felixque tuis ! en quattuor aras :
Ecce duas tibi, Daphni, duoque altaria Phœbo.
Pocula bina novo ſpumantia lacte quotannis,

» lait nouveau, & deux autres pleines des
» ſucs de l'olive. Egayant nos feſtins par
» la liqueur de Bacchus, je ferai d'abon-
» dantes libations du nectar de Sio de-
» vant mon foyer, ſi c'eſt dans la froide
» ſaiſon; & à l'ombre des bois, ſi c'eſt
» dans le tems de la récolte. Je ferai
» chanter Egon & Damétas; Alphéſibée
» imitera la danſe des Satyres. Tels ſe-
» ront les honneurs que nous te rendrons
» toujours, ſoit que nous célébrions la
» fête des Nymphes, ou que nous faſſions
» l'expiation de nos bleds. Tant que le
» ſanglier ſe plaira dans les montagnes &
» le poiſſon dans les ondes: tant que les
» abeilles paîtront le thim, & que les ci-
» gales boiront la roſée; ton nom vivra

Crateraſque duos ſtatuam tibi pinguis olivæ:
Et multo inprimis hilarans convivia Baccho,
Ante focum, ſi frigus erit, ſi meſſis, in umbra;
Vina novum fundam calathis Arviſia nectar.
Cantabunt mihi Damœtas, & Lyctius Ægon:
Saltantes Satyros imitabitur Alpheſibœus.
Hæc tibi ſemper erunt, & cum ſolennia vota
Reddemus Nymphis, & cum luſtrabimus agros.
Dum juga montis aper, fluvios dum piſcis amabit:
Dumque thymo paſcentur apes, dum rore cicadæ:
Semper honos nomenque tuum laudeſque manebunt.

» dans nos hameaux ; nous te ferons des » vœux comme à Bacchus & à Cérès, & la » religion même nous obligera de les ac- » quitter.

» MOPS. Comment pourrai-je recon- » noître le plaisir que m'ont fait vos vers ? » Je les préfere aux tiédes haleines du » vent du midi, au bruit des flots qui fré- » missent contre le rivage, & au murmure » du ruisseau qui se hâte de couler dans » un vallon pierreux.

» MÉN. Recevez de moi ces pipeaux » sur lesquels je chantai *la tendresse de* » *Corydon pour Alexis*, &, *Quel est*, Da- » métas, *ce troupeau malheureux* ?

Ut Bacchio Cererique, tibi sic vota quotannis
Agricolæ facient : damnabis tu quoque votis (*a*).
Mopſ. Quæ tibi, quæ tali reddam pro carmine dona ?
Nam neque me tantum venientis sibilus Auſtri,
Nec percuſſa juvant fluctu tam litora, nec quæ
Saxoſas inter decurrunt flumina valles.
Men. Hac te nos fragili donabimus ante cicutâ.
Hæc nos, Formoſum Corydon ardebat Alexim :
Hæc eadem docuit, Cujum pecus ? An Meliboei ?

(*a*) *Damnabis tu quoque votis.* Vous condamnerez les hommes à acquitter leurs vœux. C'est un tour propre aux Latins ; pour dire, vous accorderez des graces, & ceux qui auront fait quelque vœu pour les obtenir de vous seront obligez de les accomplir.

» Mops. Recevez donc auſſi à votre » tour, cette houlette ornée de bronze, » dont les nœuds ſont pareils. Antigène » me l'a ſouvent demandée, & tout ai- » mable qu'il étoit alors, il n'a pû l'ob- » tenir.

Cette piéce eſt toute dramatique. Elle commence par un dialogue de deux Bergers, qui enſuite font chacun leur récit. Le ſtyle eſt par-tout vraiment paſtoral. Cependant on peut y diſtinguer trois eſpéces de nuances ou de degrez : le premier, dans le dialogue, ou entretien familier des deux acteurs, qui ne ſe montrent que comme Bergers : c'eſt le ton de la comédie paſtorale. Les deux autres degrez ſont dans les récits, où les Bergers ſe montrent non-ſeulement comme Bergers, mais comme Bergers poëtes, & par conſéquent inſpirez : ils ont un ton plus élevé. Le premier récit a le ton de l'Élégie ; le ſecond tient du lyrique.

Ce fut lui qui apprit, &c. C'eſt l'éloge du Berger. Il n'eſt point chargé de phra-

Mopſ. At tu ſume pedum, quod me, cum ſæpe rogarêt
Non tulit Antigenes (& erat tum dignus amari :)
Formoſum paribus nodis atque ære, Menalca.

ſes, il eſt ſans pompe, ſans apprêt. Daphnis avoit appris trois choſes aux Bergers : on les nomme : tout eſt dit : le reſte de l'élégie eſt conſacré à la douleur & aux regrets. On parle à Daphnis, comme s'il pouvoit entendre ; on lui dit que tout eſt changé dans la nature, depuis qu'il n'eſt plus. Ainſi ſont faits les hommes. S'ils entendoient leur éloge funébre, il n'y a rien dont leur amour propre fut plus content que ſi on leur diſoit que tout s'eſt détruit avec eux, & que l'ordre du monde étoit attaché à leur vie.

C'eſt Daphnis, &c. Le dernier de ces deux vers, qui eſt ſi beau, eſt très-difficile à traduire. Il y a des traducteurs qui ont eſquivé la difficulté en traduiſant en vers. D'autres en voulant ſerrer la penſée l'ont *biſtournée*. Peut-être qu'en voulant la rendre avec douceur, nous l'avons affoiblie.

Nous nous bornons à cette ſeule Egloge de Virgile, parce que nous la croyons ſuffiſante pour donner une juſte idée de toutes les autres. On y voit un naturel aſſaiſonné, une naïveté piquante, des images choiſies, des ſentimens doux & ten-

dres, des vers aiſez, coulants, harmonieux, mais d'une harmonie ſemblable au murmure des ruiſſeaux. Les expreſſions ſont ſimples, quelquefois riches, toujours vraies. Il y a cependant quelques endroits, où on voudroit plus d'ordre, plus de clarté, quelquefois même plus de délicateſſe & d'aſſaiſonnement. Ce qui n'empêche pas que ſi ce poëte ne marche point toujours d'un pas égal avec Théocrite, il ne le ſuive au moins de fort près.

Calpurnius & Némeſianus ſe diſtinguerent par la Poëſie paſtorale ſous l'empire de Dioclétien. L'un étoit Sicilien, l'autre nâquit à Carthage. Après qu'on a lû Virgile, on trouve chez eux peu de ce moëleux qui fait l'ame de l'Eglogue. Ils ont de tems en tems des images gracieuſes, des vers heureux; mais ils n'ont rien de cette verve paſtorale qu'inſpiroit la muſe de Théocrite.

Voilà à-peu-près l'hiſtoire de l'Eglogue, à ne la conſidérer que du côté de ſes caractères: voilà quels furent ſes degrez & ſes différences chez les Anciens. Ceux des Modernes qui ſont entrez dans

la même carrière, n'ont fait que représenter dans d'autres tems les différens caractères des premiers auteurs.

Il faut cependant en excepter les Italiens, qui lui ont donné un caractère si nouveau, qu'elle ne se reconnoît plus chez eux. Elle est étincelante de pointes, de jeux de mots, de pensées qui reviennent sur elles-mêmes, & qui se tournent en antithèses. C'est M. de Fontenelle qui porte ce jugement du Guarini, du Bonarelli, du Cavalier Marin. Selon lui l'Aminte du Tasse est ce que l'Italie moderne a de meilleur dans le genre pastoral; & il insinue que c'est parce qu'il ne s'est pas tant livré aux pointes de son pays. Cependant, soit l'avantage particulier de la langue Italienne, soit le caractère même de ceux qui ont écrit, on trouve dans leurs Eglogues de la douceur, & de cette molesse qui appartient à la pastorale. Quel dommage que l'esprit l'ait gâté par ses ornemens!

Nous ne parlerons point des Eglogues que Ronsard nous a données. Réglant tout, il brouilla tout, dans ce genre, aussi

bien que dans le langage françois. Il fait parler ſes Bergers, comme on parle au village. On ſait les vers de Deſpréaux.

On diroit que Ronſard ſur ſes pipeaux ruſtiques
Vient encore frédonner ſes Idylles gothiques,
Et changer, ſans reſpect de l'oreille & du ſon,
Licidas en Pierrot, & Philis en Toinon.

En effet il appelle Henri II. Henriot; Charles IX. Carlin, Catherine de Medicis Catin, & c'eſt preſque tout le paſtoral qu'il y a dans ſes Eglogues.

RACAN.

Honorat de Bueil, marquis de Racan, qui mourut en 1670, & qui fut diſciple de Malherbe, releva en France la gloire de l'Eglogue. Il avoit un génie fécond, aiſé, un caractère doux, ſimple; par conſéquent, il ne lui manquoit rien pour être berger. Auſſi retrouve-t-on dans ſes Bergeries l'eſprit de Théocrite & de Virgile, & il y a des morceaux qui peuvent être comparez avec ce que ces deux poëtes ont de plus délicat. Nous ne citerons de lui que ſa chanſon à la louange de la Reine mere du Roi Louis XIII.

Chanſon de Bergers.

Paiſſez, cheres brebis, jouiſſez de la joie
Que le Ciel nous envoie.
A la fin ſa clémence a pitié de nos pleurs,
Allez dans la campagne, allez dans la prairie,
N'épargnez point les fleurs,
Il en revient aſſez ſous les pas de Marie.

Par elle renaîtra la ſaiſon déſirée
De Saturne & de Rhée,
Où le bonheur rendoit tous nos déſirs contents,
Et par elle on verra reluire en ce rivage
Un éternel Printems,
Tel que nous le voyons paroître en ſon viſage.

Nous ne reverrons plus nos campagnes déſertes,
Au lieu d'épics couvertes
De tant de bataillons l'un à l'autre oppoſez.
L'innocence & la paix régneront ſur la terre,
Et les Dieux appaiſez,
Oublieront pour jamais l'uſage du tonnerre.

La Nymphe de la Seine inceſſamment révère
Cette grande Bergere
Qui chaſſe de ſes bords tout ſujet de ſouci,
Et pour jouir long-tems de l'heureuſe fortune
Que l'on poſſede ici,
Porte plus lentement ſon tribut à Neptune.

Paiſſez donc, mes brebis, prenez part aux délices
Dont les deſtins propices

Par

Par un ſi beau reméde ont guéri nos douleurs :
Allez dans la campagne, allez dans la prairie
N'épargnez point les fleurs, .
Il en revient aſſez ſous les pas de Marie.

Toute cette piéce eſt d'une douceur admirable ; elle eſt dans le ton lyrique, on ſent bien qu'elle ſe prêteroit aiſément au chant. Il y a des idées très-nobles, mais qui ſont employées ſi naturellement, que les Bergers qui chantent, ſemblent les avoir trouvées dans le ſujet, plûtôt que cherchées dans leurs têtes. Ce vers,

Tel que nous le voyons paroître en ſon viſage,

paroît d'abord iſolé & hors de place ; mais quand on conſulte le goût, on y trouve une grace particuliere. C'eſt une de ces fineſſes que l'art emploie pour paroître plus naturel. Cette penſée eſt venue après coup : & on l'a jettée ſur les autres penſées, parce qu'on n'a point voulu la perdre. Les Bergers ne ſont point ſi compaſſez dans l'arrangement de leurs idées : celle-ci leur eſt venue à propos de printems, ils l'ont laiſſée où elle s'étoit montrée. Il y en a de cette ſorte dans La Fontaine, un très-grand nombre.

On a ſenti la beauté de l'expreſſion,

oublier l'uſage du tonnerre, auſſi-bien que celle de la fiction qui anime la Seine, & lui fait quitter à regret les environs de Paris. Racan aimoit cette idée, qui eſt très-gracieuſe; il l'a employée encore deux fois dans d'autres ouvrages.

La Nymphe de la Marne & le Dieu de la Seine,
Qui pour leur mariage ont choiſi cette plaine,
Nous témoignent aſſez par leurs tours & retours
Le déplaiſir qu'ils ont d'en éloigner leur cours.

On ſait de quelle maniere le célébre Santeuil a rendu cette penſée en latin:

Sequana cùm primùm reginæ allabitur urbi,
Tardat præcipites ambitioſus aquas.
Captus amore loci curſum obliviſcitur, anceps
Quo fluat, & dulces nectit in urbe moras.

Nous ajouterons le reſte de l'inſcription qui eſt une ſuite de cette premiere penſée;

Hinc varios implens fluctu ſubeunte canales,
Fons fieri gaudet, qui modo flumen erat.

Nous ne parlerons point des Bergeries de Racan; parce que c'eſt une piéce de théâtre, & que les morceaux qu'on pourroit en détacher perdroient une grande partie de leurs beautez, qui conſiſtent dans les ſituations & les rapports.

SEGRAIS.

M. de Segrais eſt, ſelon M. de Fontenelle, le modéle le plus excellent que nous ayons de la poëſie paſtorale : en cela il eſt d'accord avec le célébre Deſpréaux qui dit,

Que Segrais dans l'Eglogue enchante les forêts.

Voici quelques morceaux de ſa premiere églogue.

Tircis étoit touché des attraits de Climéne
Sans que d'aucun eſpoir il pût flatter ſa peine :
Ce Berger accablé de ſon mortel ennui
Ne ſe plaiſoit qu'aux lieux auſſi triſtes que lui.
Errant à la merci de ſes inquiétudes
Sa douleur l'entraînoit aux noires ſolitudes ;
Et des tendres accens de ſa mourante voix
Il faiſoit retentir les rochers & les bois.

On ſent l'imitation de la ſeconde égloque de Virgile, on peut dire même qu'il emprunte de lui ſes plus beaux traits.

O les charmans diſcours ! ô les divines choſes,
Qu'un jour diſoit Amire en la ſaiſon des roſes !
Doux zéphirs qui régniez alors en ces beaux lieux
N'en portâtes-vous rien aux oreilles des Dieux !

On ne peut traduire plus paſtoralement les vers du Poëte latin.

Mme Deshoulieres.

Madame Deshoulieres ne le céde à perſonne dans le genre dont nous parlons. Ses Idylles ont ce fond de douceur, & cet aſſaiſonnement dont parle Horace; & l'un & l'autre a un degré exquis. A une fineſſe admirable elle joint le ſecret d'envelopper ce qu'elle a de fin dans le ſentiment, lequel domine toujours dans toutes ſes penſées. C'eſt la ſituation où elle ſe met qui l'inſpire. Auſſi naïve que Théocrite, auſſi délicate que Virgile, auſſi ſpirituelle que Bion : elle a fait de toutes ces qualitez un heureux mélange qui lui eût peut-être fait donner le prix, ſi elle eût varié davantage le fond de ſes ſujets; mais ils paroiſſent tous ſortir d'une certaine triſteſſe habituelle, qui leur donne un faux air d'élégie. Telle eſt par exemple ſon Iris.

Iris.

Errez, mes chers moutons, errez à l'avanture :
J'ai perdu mon Berger, ma houlette, mon chien.
S'il plaît aux Dieux je n'aimerai plus rien
Qui ſoit ſujet aux loix de la nature.

Mon cœur toujours briſé par de cruels ennuis
Ne cherche plus que la retraite
Paiſſez mes chers moutons, ſans chien & ſans houlette ;
Je ne puis vous garder dans l'état où je ſuis.

Partez, laiſſez-moi ſeule, innocens animaux,
Mêler encore mes pleurs à l'onde fugitive ;
Non, n'attendez plus rien de ma raiſon captive :
Elle ſuccombe enfin ſous le poids de mes maux.

Ne vous repoſez plus ſur l'amitié ſincere
Qu'ont toujours eû pour moi les Bergers d'alentour ;
Je n'éprouve que trop qu'ils ont perdu le jour,
Qu'il en eſt peu d'un pareil caractère.

J'entens vos bêlemens, ils ne ſont que trop doux !
Que je vous plains, que je vous aime !
Mais quand je ne puis rien dans mes maux pour moi-même
Hélas ! que pourrai-je pour vous.

Puiſſiez-vous, chers moutons, dans de gras pâturages
Vivre dans une heureuſe oiſiveté,
Vous garantir des maux, des loups & des orages !

Ainſi l'aimable Iris ſur les bords d'un ruiſſeau
Livrée à ſa douleur mortelle,
Eloignoit à regret pour jamais d'auprès d'elle
Son triſte & fidéle troupeau.

Madame Deshoulieres a fait des Idylles ſur les moutons, ſur les oiſeaux, ſur les ruiſſeaux, &c. Ces piéces ont fait beaucoup d'honneur à la délicateſſe de ſon

goût. L'objet qu'elle s'y propoſe eſt de montrer que les animaux, & même les choſes inanimées, ont un ſort digne d'être envié par les hommes; ceux-ci n'ayant qu'une raiſon toujours impuiſſante & ſevere, qui s'oppoſe à tout & ne ſurmonte rien, qu'un peu de vin trouble, qu'un enfant ſéduit. Ne vaudroit-il pas mieux, dit-elle, en parlant aux moutons:

Ne vaudroit-il pas mieux vivre comme vous faites
Dans une douce oiſiveté?
Ne vaudroit-il pas mieux être comme vous êtes
Dans une heureuſe obſcurité,
Que d'avoir ſans tranquillité
Des richeſſes, de la naiſſance,
De l'eſprit, de la beauté.
Ces prétendus tréſors dont on fait vanité
Valent moins que votre indolence....
Paiſſez moutons, paiſſez, ſans regle & ſans ſcience,
Malgré la trompeuſe apparence
Vous êtes plus heureux & plus ſages que nous.

On ne peut rien voir de plus délicat, de plus doux, de mieux tourné que ce morceau. Malheureuſement cette doctrine eſt propre à amollir les mœurs, & à les tourner à une ſorte d'Epicuriſme entierement oppoſé, je ne dis pas ſeulement à la morale Chrétienne, mais à cette vi-

gueur d'ame, à cette force mâle, qui eſt le fond & l'appui de la vraie probité. Et ſi nous mettons ici l'Idylle du ruiſſeau, c'eſt parce que cet eſprit de moleſſe y domine moins : & que d'ailleurs elle contient la cenſure de pluſieurs vices, & par conſéquent des leçons de vertus.

Le Ruiſſeau.

Ruiſſeau nous paroiſſons avoir un même ſort,
D'un cours précipité nous allons l'un & l'autre,
Vous à la mer, nous à la mort.

Que cette chûte eſt heureuſe !

Mais hélas ! que d'ailleurs je vois peu de rapport,
Entre votre courſe & la nôtre.
Vous vous abandonnez ſans remords, ſans terreur
A votre pente naturelle,
Point de loi parmi vous ne la rend criminelle.

Ce n'eſt point la loi qui nous a rendu criminels, mais notre crime qui a occaſionné la loi : ainſi il y a du faux dans cette penſée.

La vieilleſſe chez vous n'a rien qui faſſe horreur,
Près de la fin de votre courſe
Vous êtes plus fort & plus beau
Que vous n'êtes à votre ſource.
Vous retrouvez toujours quelqu'agrément nouveau

Si de ces paiſibles bocages
La fraîcheur de vos eaux augmente les appas,
Votre bienfait ne ſe perd pas;
Par de délicieux ombrages
Ils embelliſſent vos rivages.
Sur un ſable brillant entre des prez fleuris
Coule votre onde toujours pure,
Mille & mille poiſſons dans votre ſein nourris,
Ne vous attirent point de chagrins, de mépris:
Avec tant de bonheur, d'où vient votre murmure?
Hélas! votre ſort eſt ſi doux,
Taiſez-vous, ruiſſeau c'eſt à nous,
A nous plaindre de la nature.

Que cela eſt beau! Quelle douceur d'harmonie! quelle heureuſe tranſition pour venir à ce qui ſuit!

De tant de paſſions que nourrit notre cœur
Apprenez qu'il n'en eſt pas une
Qui ne traîne auprès de ſoi le trouble & la douleur,
Le repentir ou l'infortune.

Après avoir montré les maux qui marchent à la ſuite des paſſions, elle revient au ruiſſeau; elle peint ſa conſtance & ſa fidélité.

Ruiſſeau, que vous êtes heureux!
Il n'eſt point parmi vous de ruiſſeaux infidéles.
Lorſque les ordres abſolus
De l'Etre indépendant qui gouverne le monde
Font qu'un autre ruiſſeau ſe mêle avec votre onde
Quand vous êtes unis vous ne vous quittez plus.

De toutes ſortes d'unions
Que notre vie eſt éloignée !
De trahiſons, d'horreurs, & de diſſenſions
Elle eſt toujours accompagnée ;
Qu'avez-vous mérité ruiſſeau tranquille & doux,
Pour être mieux traité que nous ?
Qu'on ne me vante point ces biens imaginaires,
Ces prérogatives, ces droits,
Qu'invente notre orgueil pour maſquer nos miſeres.
C'eſt lui ſeul qui nous dit que par un juſte choix
Le Ciel mit, en formant les hommes,
Les autres Etres ſous leurs loix.
A ne nous point flatter nous ſommes
Leurs tyrans plûtôt que leurs rois.
Pourquoi vous mettre à la torture ?
Pourquoi vous renfermer dans cent canaux divers ?
Et pourquoi renverſer l'ordre de la nature
En vous forçant à jaillir dans les airs ?
Si tout doit obéir à nos ordres ſuprêmes,
Si tout eſt fait pour nous, s'il ne faut que vouloir,
Que n'employons-nous mieux ce ſouverain pouvoir,
Que ne régnons nous ſur nous-mêmes ?...
Hélas ! on n'a plus rien à craindre,
Les vices n'ont plus de cenſeurs,
Le monde n'eſt rempli que de lâches flatteurs ;
Savoir vivre, c'eſt ſavoir feindre.
Ruiſſeau ce n'eſt plus que chez vous
Qu'on trouve encor de la franchiſe ;
On y voit la laideur ou la beauté qu'en nous
La biſarre nature a miſe ;
Aucun défaut ne s'y déguiſe :
Aux Rois comme aux Bergers, vous les reprochez tous.

Auſſi ne conſulte-t-on guère
De vos tranquiles eaux le fidéle criſtal ;
On évite de même un ami trop ſincère,
Ce déplorable goût eſt le goût général.
Les leçons font rougir : perſonne ne les ſouffre :
Le fourbe veut paroître homme de probité.
Enfin dans cet horrible goûfre
De miſere & de vanité,
Je me perds : & plus j'enviſage
La foibleſſe de l'homme & ſa malignité,
Et moins de la Divinité,
En lui je reconnois l'image.

Madame Deshoulieres finit en diſant au ruiſſeau de fuir vers la mer, tandis que nous courons vers la mort. C'eſt la même penſée qui eſt déja au commencement de la piéce.

Fin du Tome premier.

De l'Imprimerie de P. ALEX. LE PRIEUR, Imprimeur du Roi.

TABLE
DES MATIERES
Renfermées dans le Tome premier

PREMIERE PARTIE.
De la nature des Beaux-Arts & de leurs principes communs.

Les Beaux-Arts ſont ſouvent mal définis, 1
Diviſion de cette premiere Partie, 4
Diviſion des Arts par leurs objets, 7
Origine des Arts, 8
Le génie ne peut produire qu'en imitant, 10
Inventer, ce que c'eſt, 11
Imiter, ce que c'eſt, 12
Fonction des Arts, *ibid.*
Preuves de cette doctrine, 16
Le génie n'imite point la nature telle qu'elle eſt, 19
Différence de la Poëſie avec l'Hiſtoire, 20
Zeuxis, ſon exemple, 21
Le vrai eſt pourtant auſſi l'objet de la Poëſie, 23
Etat où doit être le génie quand il imite, 25
Source & principes de l'enthouſiaſme, 26
Ses effets, 27
Maniere d'imiter, différence des Arts, 30
Définitions des Arts, 34
L'Eloquence & l'Architecture différent des autres Arts, & en quoi, 35
Du goût, ce que c'eſt, 42

Il eſt un bon goût, 43
Son objet ne peut être que la nature, 47
Donc la nature doit faire le fonds des Beaux-Arts, 49
On le prouve par l'Hiſtoire, 52
Loix de l'imitation preſcrites par le goût, 59
I. Loi, *Imiter la belle nature*, 60
Ce que c'eſt que la belle nature, 62
Métaphyſique inutile ſur ce point, 68
II. Loi. Que la belle nature ſoit bien imitée, 70
L'Art diminue le déſagrement naturel de certains objets, & pourquoi, 73
Regles particulieres ont la même ſource, 77
Conſéquences de ces principes, 80
Premiere, un ſeul bon goût en général, pluſieurs en particulier, *ibid.*
Seconde, les Arts ſont bien jugez en les comparant avec la nature, 85
Troiſieme, le bon goût s'étend juſques ſur les mœurs, 91
Quatrieme, Importance de former le goût, 95
Les caractères généraux de la Poëſie ſont renfermez dans l'imitation. 103
Réfutation des opinions contraires, *ibid.*
La fiction n'eſt point l'eſſence de la Poëſie, 104
Ni la verſification, 105
Ni l'enthouſiaſme, 108
Les diviſions de la Poëſie ſortent du même principe de l'imitation, 111
Les Regles générales en ſortent, 113
I. Regle, *Joindre l'utile à l'agréable*, 114
II. Regle. *Qu'il y ait une action*, 119
III. Regle. *Qu'elle ſoit ſinguliere*, 121
Une, ſimple, variée, 122

IV. Regle : *Touchant les caractères & la conduite*, 123
Les Regles de la poëſie du ſtyle ſont renfermées dans le même principe, 127
En quoi conſiſte cette poëſie, *ibid.*
Harmonie des vers, 129
Harmonie des Anciens, 132
La même harmonie eſt dans nos Poëtes, 134
Principes de l'art métrique, 136
Conſéquences de ces principes, 141
Etoit-ce un avantage pour les Anciens d'avoir des pieds ou des métres ? 148
Concluſion favorable à la poëſie françoiſe, 163
Source de nos préjugez à cet égard, 154
En quoi conſiſte la poëſie du vers, 157
Ce n'eſt point dans l'inverſion, 158
Elle a auſſi ſa ſource dans l'imitation, 163
On le prouve, 164
LA PEINTURE a toutes les regles dans l'imitation, 177
Il en eſt de même de la Muſique & de la Danſe, 179
La nature de la muſique & de la danſe ſe connoît par celle des tons de voix & des geſtes, 180
Les paſſions, principal objet de la Muſique & de la Danſe, 185
Toute muſique & toute danſe doit avoir un ſens, 188
Deux ſortes de muſique, 192
Qualitez des expreſſions *muſicales & geſtuelles*, 195
Qualitez naturelles : *L'unité.* 196
Variété, 197

Clarté, juſteſſe, vivacité, 198
Aiſance, ſimplicité, nouveauté, 199
Qualitez artificielles, 200
Meſure, mouvement, mélodie, harmonie, 201
Accord & concert des Beaux-Arts, 203

SECONDE PARTIE.

La nature & les regles des différens genres de Poëſie, tirées du principe de l'imitation de la belle nature, 211

Poëſies de Récit.

APOLOGUE.

Ce que c'eſt que l'Apologue, 213
Il tire ſes regles & ſa nature de l'imitation, 215
Qualitez du récit, 218
Ornemens du récit, 220
Action de l'Apologue, 223
Moralité, 225
Trois ſortes d'Apologues, 226
Style de l'Apologue, *ibid.*
Son origine, 229
Caractères des plus célébres fabuliſtes, 232
Eſope, *ibid.*
Phedre, 237
Lafontaine, 251
Sa fable du *Chêne & du Roſeau*, 253
Celle du vieillard & des trois jeunes hommes, 261
Ses Lapins, 265
M. de la Motte, 270

POESIE PASTORALE.

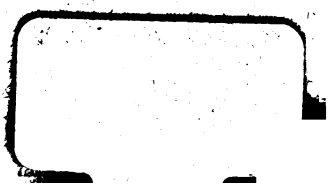
Ce que c'eſt, 275
Sa matiere, 276

Sa forme, 278
Caractère des Bergers, 279
Style de la Bergerie, 281
Origine de la Poëſie Paſtorale, 287
Caractères des principaux Auteurs dans ce genre, 289
Theocrite, *ibid.*
Morceaux de ſon *Cyclope*, 290
Combat de deux Bergers, 295
Idylle *des Pecheurs*, 298
Moſchus & Bion, 304
Tombeau d'Adonis, 307
Parallele des trois poëtes grecs, 318
Virgile, 320
Sa cinquiéme Eglogue, 322
Calpurnius & Nemeſianus, 333
Les Italiens, 334
Ronſard, *ibid.*
Racan, 335
Segrais, 339
Me. Deshoulieres, 350

Fin de la Table du Tome premier.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
REFERENCE DEPARTMENT

This book is under no circumstances to be taken from the Building

form 410

JUN 1 4 1924